

EL ARTE MODERNO EN LA CULTURA DE LO COTIDIANO

Thomas Crow

Traducción
Joaquín Chamorro Mielke





Portada: Sergio Ramírez

Título original: *Modern Art in the Common Culture*

Publicado originalmente por Yale University Press

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1138-7

Depósito legal: M. 13.823-2002

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
(Madrid)

Prefacio

Actualmente, los productores de arte avanzado deben caminar en la cuerda floja. Las disputas sobre distinciones culturales –superior contra inferior, elitismo contra popularismo– se han agravado hasta el punto de que el espacio de maniobra entre ellas casi ha desaparecido. Como reacción, muchos historiadores del arte han abandonado sus creencias juveniles en los protocolos del canon occidental, entregándose a una doctrina de nuevo cuño sobre la cultura visual. De acuerdo con su postura, el arte tal como tradicionalmente ha sido entendido opera con presupuestos elitistas; una perspectiva posmoderna no puede admitir la exclusión de las películas de Hollywood, las producciones televisivas, los anuncios lustrosos, los gráficos de ordenador y todos los demás incitadores productos visuales de nuestra época. Del mismo modo, los antecesores de estos artefactos –los medios populares emergentes en los siglos pasados– deben ser colocados al mismo nivel que todo un catálogo de obras maestras.

Sin embargo, hay ciertos hechos que no encajan sino toscamente en esta nueva ortodoxia. Las exposiciones museísticas de obras de arte avanzadas y exigentes en grado máximo continúan atrayendo a un público numeroso. Sería un abuso del lenguaje decir que el conjunto de estos espectadores –compuesto en su mayor parte por curiosos y visitantes intrigados y de recursos diversamente modestos– constituye una elite, aunque su número no se aproxime al de consumidores de un éxito cinematográfico o un efímero *bestseller.* Estas gentes evidentemente hallan su alimento dentro de los límites de un arte que no encuentran en ninguna otra parte, y sin duda se desanimarían si vieran su audacia desechada por aquellos comentaristas académicos cuya noción de «lo popular» es mucho más restringida y convencional.

Pero la conciencia de la tensión entre clases de espectadores y niveles de recepción nunca ha estado ausente de la práctica artística seria. La vanguardia en particular ha defendido, desde sus orígenes en el siglo XIX, su proyecto, identificándose con otros grupos marginales de la sociedad urbana y con las maneras que sus contemporáneos tenían de consumir y transformar la cultura comercializada del momento. Aunque los

artistas avanzados han de reconocer que su arte no puede existir sin un aprendizaje altamente especializado y una práctica paciente, habitualmente han sabido reconocer la necesidad de incorporar las expresiones de la cultura vernácula: su esfuerzo creador necesita admitir a una multitud de colaboradores anónimos.

Este intercambio crucial constituye el centro de gravedad de los ensayos de este libro, cuya temática varía desde el París de mediados del siglo XIX hasta los últimos *revivals* del arte conceptual en los años noventa. Desde esta perspectiva, hasta las formas contemporáneas más esotéricas se muestran ligadas a los significados locales y particulares, necesariamente modeladas por los usos comunes de espacios sociales compartidos a lo largo de un dilatado período histórico. En este sentido, uno de los propósitos de esta investigación es mostrar que la herencia del conceptualismo, ignorada cuando no escarnecida por la mayoría de los historiadores del arte, proporciona al campo de la historia del arte los mejores recursos actuales para la interpretación teórica.

PREFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Me siento complacido por el interés que los lectores españoles han mostrado por mi obra. Con ocasión de la presente traducción, me gustaría señalar unos pocos puntos que ayuden a situar *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* en el momento actual. Mi prefacio original hacía especial hincapié en el carácter *público* del arte de vanguardia: tanto en el apoyo recibido por parte del ámbito urbano desde sus comienzos, como en su creciente capacidad en nuestro propio tiempo para encontrar y atraer a un público numéricamente sustancial que en el modo alguno se encuentra limitado a la habitual definición de elite.

Ese énfasis puede haber dado la impresión –en ningún momento deseada– de que no he concedido a las artes populares el mismo grado de interés y validez que a aquellos empeños realizados por los artistas más avanzados, plenamente conscientes y con las miras puestas en el ámbito de los museos. Mi objetivo inmediato cuando el libro entró en la imprenta por primera vez fueron ciertos teóricos académicos que estaban ansiosos por presentarse como los adalides de la cultura popular con el fin de contrarrestar una tradición europea culta (léase *elitista*) con la que ya no deseaban identificarse. Este fenómeno se dio en las universidades de los Estados Unidos más que en ningún otro sitio, pero su potencial en tanto que forma de intimidación moral parecía ir ganando influencia en todo el mundo.

Entonces, al igual que ahora, la principal dificultad que planteaba esta polémica no era, a mi entender, la lealtad manifiesta hacia unos géneros antaño desdeñados, como las películas de acción o el rock, sino más bien el hecho de que estas formas de arte se situasen siempre como *lo otro* con respecto al arte culto, de modo que este último mantenía su prioridad, aunque fuera expresada en términos más negativos que positivos. Más aún, nunca detecté entre estos teóricos de la posmodernidad una curiosidad auténticamente real por su recién encontrado material, ni ganas de llevar a cabo investigaciones sobre los procesos de creación en las artes populares con el mismo rigor para el que habían sido formados dentro de las grandes tradiciones literarias o visua-

les. Si no se ha hecho así, ha sido simplemente para reafirmar su *status* de segunda categoría bajo un nuevo envoltorio, aparentemente democrático.

Para los artistas que ocupan un lugar más destacado en el presente libro, el territorio, aún sin organizar, de lo popular no representaba ni dejación ni relajación de las demandas estéticas que ellos mismos se imponían. No ratificaban una actitud de consumo pasivo, perezoso; en los folletos, canciones de moda, bailes novedosos, crónicas de crímenes de los tabloides o trucos cinemáticos, lo que buscaban era más bien la presión necesaria para elevar su propia práctica e igualar la destreza y la prodigiosa capacidad de invención mostrada por miles de oscuros creadores anónimos cuyo trabajo se centraba en el entretenimiento de masas.

En este modo de reconocimiento estaba implícita la asunción de que en toda actividad simbólica y expresiva compleja, cualquiera que sea el lugar que ocupe en una cultura, prevalecen unas jerarquías de logros. El juicio crítico no es un hecho arrogado injustamente por una elite limitada que sólo se contempla a sí misma, sino algo ejercido, la mayoría de las veces de forma despiadada, por aquellos trabajadores que diseñan lo último en materia de seducción visual, que tocan machaconamente los ritmos más nuevos, que hacen más intensa y vívida la maquinaria de la distracción. Ellos tienen en mente sus propios cánones de lo que son los genios y las obras maestras, frente a los cuales se mide siempre la práctica corriente. Sin esa presión para superarse y esos estándares de distinción mantenidos con tanto celo, la vanguardia nunca habría podido encontrar un punto de apoyo firme en ninguna de las artes populares. Tras varias décadas en las que la teoría crítica ha exaltado el concepto de diferencia, se ha producido una contratendencia igual y poco afortunada a eliminar las distinciones y postular la cultura como un conjunto indiferenciado de elementos de un menú. Ningún buen artista, en ningún ámbito, puede permitirse este error.

Parte 1

El *kitsch*



Modernidad y cultura de masas en las artes visuales

¿Cómo entender la continua implicación mutua entre el arte moderno y los materiales de la cultura inferior o de masas? Desde sus comienzos, la vanguardia artística se descubrió, renovó o reinventó a sí misma identificándose con formas de expresión y visualización marginales y «no artísticas» –formas improvisadas por otros grupos sociales a partir de los materiales degradados de la producción capitalista–. La *Olimpia* de Manet ofrecía a un público desconcertado de clase media la achatada economía pictórica propia del signo barato o el disfraz de carnaval, las poses y alegorías de la pornografía contemporánea superpuestas a las de la *Venus de Urbino* de Tiziano. ¿Puede acaso la invención por Manet y Baudelaire de poderosos modelos de modernidad separarse de la imagen seductora y nauseabunda que la ciudad capitalista parecía estar creándose para sí misma? Y, parejamente, ¿puede el descubrimiento impresionista de la pintura como un campo de juego sensual, particularizado y difuso imaginarse separado de los nuevos espacios de placer comercial que los pintores raramente han abandonado, espacios cuyas diversiones organizadas eran siempre concebidas conforme a modelos análogos? La identificación con las prácticas sociales de la diversión de masas –acríticamente reproducidas, caricaturizadas o transformadas en abstractas Arcadias– aparece como una constante duradera en los inicios del arte moderno. Los restos de aquel mundo hacen su aparición en el *collage* cubista y dadaísta. Y el más austero y hermético de los pintores abstractos del siglo XX, Piet Mondrian, hizo culminar décadas de investigación formal en un gozoso descubrimiento del mundo americano: el tráfico, el neón y la música negra comercializada. En la historia reciente, esta dialéctica se ha repetido de la forma más vistosa en las pinturas, recopilaciones y *happenings* de los artistas inmediatamente posteriores a los de la Escuela de Nueva York: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg y Andy Warhol.

¿Hasta qué punto es este patrón, tan repetido, fundamental en la historia del arte moderno? Hay que reconocer que las formas culturales inferiores son una y otra vez invocadas para desplazar y apartar las cansadas fijaciones de la práctica aceptada, y algún residuo de estas formas es visible en muchas obras del arte moderno. ¿Pero no podrían estos gestos ser algo más que medios para un fin, que armas en un despejamiento necesario y hasta agresivo del espacio, que luego son descargadas cuando han hecho su trabajo? Éste ha sido el argumento que ha prevalecido en las ocasiones en que los representantes y apologetas de lo moderno han planteado el problema, justo en aquellos casos en que la inclusión de material refractario tomado de la cultura inferior era casi siempre llamativa y provocadora. En la historia reciente de la pintura moderna, las figuras de Manet de la década de 1860 representan uno de estos episodios, emulado dos decenios más tarde por la descripción por Seurat de las diversiones comerciales a módico precio de París. Estas dos confrontaciones entre alta y baja cultura encontraron cada una un autor de talla artística comparable que las abordó en un texto clave, donde se asignaba al componente popular una posición bien secundaria.

En el caso de Manet (fig. 1), el texto es un escrito (en inglés) de Stéphane Mallarmé de 1876[1]. Era verdad –escribía– que el pintor empezó con la vida de los barrios bajos de París: «cautivadores y repulsivos a la vez, excéntricos y nuevos, estos tipos eran necesarios en los ambientes de nuestras vidas»[2]. Pero en esta que fue la lectura más poderosa del arte de Manet efectuada en el siglo XIX, el poeta consideraba estos temas de manera más bien táctica y provisional. Estaba considerando la obra de la década de 1860 desde el alivio que le proporcionaba el que los bebedores de absenta, los *picnics* disolutos y las viejas prostitutas hubieran desaparecido de su vista. De todo aquello había quedado una técnica fría y desapasionada, perseguidora de la precisión formal como lugar principal del significado, del que el referente social se había retirado; el arte de la pintura había recurrido a su arma táctica para reintegrar a sí mismo la autonomía propia de la alta cultura, que momentáneamente había abandonado. Después de todo, el cisma de la vanguardia había llegado a ocupar el primer puesto merced a la rendición de la academia ante las demandas filisteas del mercado moderno –que pedía pulimentos, simplezas y anécdotas triviales–. El propósito del modernismo fue salvar la pintura, no sacrificarla a los requerimientos degradados de otro mercado más, que esta vez era el de la distracción común y el espectáculo barato. Para Mallarmé, lo que Manet se propuso «no era una escapada o una sensación momentánea, sino... imprimir a su obra una ley natural y general»[3]. En este proceso, las cualidades repelentes de los primeros cuadros –producto de una confrontación agresiva con imágenes perversas y discordes– quedaron armonizadas y resueltas. Su ensayo concluye con la voz de un pintor impresionista imaginario que enuncia rotundo el credo moderno:

[1] «The Impressionists and Edouard Manet», en *Art Monthly Review*, 30 de septiembre de 1876, pp. 117-122; oportunamente accesible desde la primera publicación del presente ensayo en Charles S. MOFFETT (ed.), *The New Painting: Impressionism 1874-1876*, Fien Arts Museum of San Francisco, 1986, pp. 28-34.

[2] MALLARMÉ, «Impressionists», en Moffett, *New Painting*, p. 30.

[3] *Ibid.*



1. Edouard Manet, *Ante el espejo*, 1876. Óleo sobre lienzo, 92,1 x 71,4 cms. Nueva York, Samuel R. Guggenheim Museum, Thannhauser Collection, donación de Justin K. Thannhauser, 1978.

> Me contento con reflejar en el claro y duradero espejo de la *pintura*... brutalmente enfrentado a la realidad al término de una época de ensoñaciones, sólo he tomado de ella lo que propiamente pertenece a mi arte, una percepción original y exacta que distingue por sí misma las cosas que percibe con la serenidad y firmeza de una visión restablecida a su más simple perfección[4].

A pesar de la distancia que marcaba su posición política, en 1891 el diario *La Révolte* acogía en sus páginas un argumento paralelo al de Mallarmé aportado por un «camarada impresionista». Bajo el título de «Impresionistas y revolucionarios», el texto contenía una justificación política del arte de Seurat y sus colegas desde una lectura anarquista de los mismos –en el anónimo camarada impresionista se ha visto al pintor Paul Signac–[5]. Como en el ensayo de Mallarmé de 1876, se trataba de otra declaración de un iniciado en la vanguardia que abordaba la relación entre la iconografía tomada de la degradada experiencia urbana y un arte consiguiente de resuelta autonomía formal, y, de forma similar, consideraba lo primero como un expediente de

[4] *Ibid.*, p. 34.

[5] [Paul SIGNAC], «Impressionistes et révolutionnaires», en *La Révolte*, IV, 13-19 de junio de 1891, p. 4; citado en Robert y Eugenia HERBERT, «Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others», *Burlington Magazine*, CII, noviembre de 1960, p. 692.

carácter temporal, y lo segundo como algo esencial y permanente. Los neoimpresionistas –sostenía– son los primeros que han intentado reconducir la atención hacia la lucha de clases a través del descubrimiento visual del trabajo industrial como espectáculo y, «por encima de todo», a través de la representación pictórica de los placeres proletarios, que no son sino trabajo industrial bajo otra forma: por ejemplo, la llamada triste y siniestra a visitar el destartalado circo de Ferdinand Corvien en *La parade*, de Seurat, o la sonrisa pavloviana del patrón de *music-hall* que asegura el mecanismo elevador de los bailarines en *Le Chahut* (fig. 2)[6]. Como dice Signac:

> ... con su representación sintética de los placeres de la decadencia: locales de baile, *music-halls* y circos como los que retrataba el pintor Seurat; con su capacidad para percibir la degradación de nuestra época de transición, ellos dejan su testimonio en el gran juicio social tomando posición entre los trabajadores y el capital[7].

Pero esta táctica no iba a ser más permanente que el impulso que en 1890 llevó al óptico teórico Charles Henry, armado con carteles y láminas de Signac, a enseñar a los trabajadores de las fábricas de muebles del *faubourg* Saint-Antoine[8] ideas vanguardistas sobre el color. El constante carácter oposicional de la pintura neoimpresionista no se deriva, venía a decir el artista, de aquellas primeras agudas percepciones de los males de la clase social; consistía, por el contrario, en un desarrollo estético de su forma de hacer, el cual podía ahora aplicarse a cualquier otro campo. La sensibilidad liberada de que disfrutaba el vanguardista podía aparecer implícitamente como un ejemplo de posibilidad revolucionaria, y el modo más efectivo como el artista podía desempeñar esta función consistía en ceñirse a las demandas autodefinidas de su entorno. Signac se oponía a toda exigencia de que su grupo se mantuviera en

> una dirección socialista precisa en las obras de arte, porque tal dirección suscita los mayores rechazos entre los estetas puros, revolucionarios por temperamento, que, desviándose de las sendas transitadas, pintan lo que ven tal como lo perciben, con lo que, de un modo muy frecuentemente inconsciente, no hacen sino dar fuertes golpes de hacha que hacen crujir el edificio social[9].

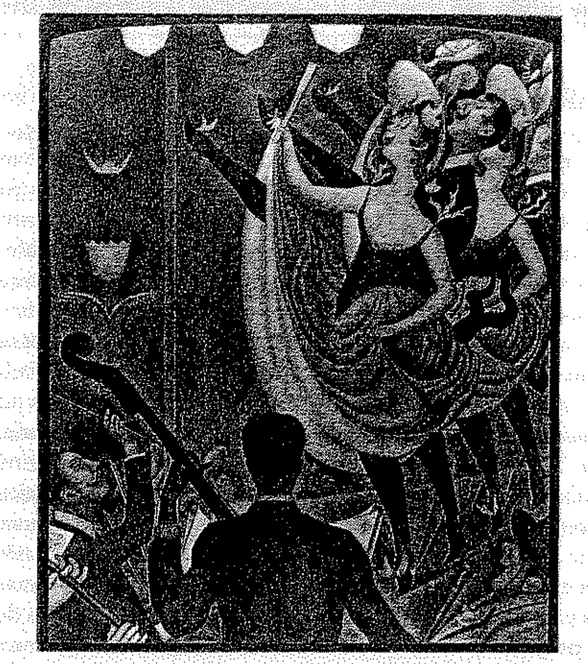
Cuatro años más tarde resumía el progreso del neo-impresionismo en una expresiva sentencia: «Estamos saliendo del período, tan duro como provechoso, del análi-

[6] Para una descripción contemporánea del espectador en *Le Chahut*, véase Gustave KAHN, «Seurat», en *L'Art moderne*, 5 de abril de 1891, pp. 109-110. Sobre Corvi y la conexión con Seurat, véase Robert HERBERT, «'La Parade du cirque' de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry», en *Revue de l'Art*, 50, 1980, pp. 9-23. En 1888 se expuso en el *Salon* una descripción monumental y apesadumbrada de este mismo lugar desalentador debida a Fernand Pelez: véase Robert ROSENBLUM, «Fernand Pelez, or the Other Side of the Post-Impressionist Coin», en M. BARASH y L. SANDLER (eds.), *Art the Ape of Nature*, Nueva York, Abrams, 1981, pp. 710-712.

[7] Signac, «Impressionistes», p. 4.

[8] La conferencia se pronunció el 17 de marzo de 1891 bajo el título «Harmonie des formes et des couleurs»; en abril de 1889, Signac escribió a Van Gogh expresándole su deseo de enseñar a los obreros la teoría neoimpresionista del color; véanse las *Complete Letters of Vincent Van Gogh*, III, Greenwich, CT, 1948, n. 548a. Sobre estos textos, véase R. y E. Herbert, «Artists and Anarchism», p. 481 n.

[9] Signac, «Impressionistes», p. 4.



2. Georges Seurat, *Le Chahut*, 1890. Óleo sobre lienzo, 169 x 139 cms. Otterlo, Kröller-Müller Museum.

sis, en el que todos nuestros estudios se parecían unos a otros, y entrando en el de la creación variada y personal»[10]. En esta época, Signac y sus seguidores habían abandonado los temas y las gentes de los suburbios industriales de París por los recreos pintorescos de la Côte d'Azur.

Para ambos escritores, la relación entre la pintura y las diversiones corrientes de la vida urbana pasó de la cautelosa identidad a la diferencia determinada. Al principio, «brutalmente enfrentado» el artista «a la realidad al término de una época de ensoñaciones», como escribió Mallarmé, la cultura vernácula le daba un aire no más que aparente de modernidad. Precisamente este poeta, notoriamente hermético y apartado, sostenía, al igual que el socialista-anarquista Signac, que el artista avanzado era necesariamente un aliado de las clases bajas en su lucha por el reconocimiento político: «La multitud exige ver con sus propios ojos; ... en el impresionismo puede apreciarse la transición del antiguo artista imaginativo y soñador al enérgico trabajador moderno»[11]. Pero ninguno de los dos alcanzó a sospechar que la visión emancipada no resulta de imitar los hábitos degradados inducidos en la multitud por sus diversiones preferidas. La emancipación política de las masas dio lugar a una búsqueda «paralela» en las artes –ahora

[10] John REWALD (ed.), «Extraits du journal inédit de Paul Signac», en *Gazette des Beaux-Arts*, 6.ª época, XXXVI, julio-septiembre de 1949, p. 126; la anotación tiene fecha de 1 de septiembre de 1891.

[11] Mallarmé, «Impressionists», en Moffett, *New Painting*, p. 33.

redimidas, gracias a la política, de una opresiva tradición autoritaria– de unos orígenes ideales y una práctica purificada. La alianza entre la vanguardia y la experiencia popular se mantuvo, pero acabó expresándose en términos negativos.

Las teorías más conscientes del arte moderno formuladas en el siglo XX ratificaron esta posición e hicieron esos términos explícitos. En «Collage», un ensayo de Clement Greenberg de 1959, considerado uno de los más acabados ejemplos del método formal, este autor coloca los «objetos intrusos» de los *papiers collés* del cubismo en el lugar que les corresponde[12]. Greenberg da poca importancia a la opinión de algunos comentaristas, como Guillaume Apollinaire y Daniel-Henry Kahnweiler, según la cual la técnica representaba una visión renovada de lo exterior, y sus disrupciones atraían la atención hacia un «nuevo mundo de belleza» dormido en el paisaje, literalmente comercial, de los carteles, los escaparates y los símbolos comerciales:

> Los escritores que han intentado explicar sus intenciones hablan, con una unanimidad en sí misma sospechosa, de la necesidad de un contacto renovado con la «realidad», [pero] aunque esos materiales fueran más «reales», la cuestión seguiría todavía en pie, porque la «realidad» no explicaría todavía casi nada de la fáctica apariencia del *collage* cubista[13].

En este pasaje, la palabra «realidad» se refiere a cualquier significación independiente que los recortes de periódico o las vetas de madera pudieran conservar una vez insertados en la matriz pictórica cubista. En ninguna parte del ensayo se admite esto como una posibilidad interpretativa. El *collage* está enteramente subsumido en un diálogo autosuficiente entre el simple plano y el efecto escultural, donde la preocupación del artista por el problema de la representación en general excluye la representación en particular. Así, cuando la teoría del modernismo cobró vida independiente, los trozos desalojados de cultura comercial acabaron por aparecer, de forma aún más drástica, como medios para un fin.

* * *

El testimonio de los modernistas más elocuentes parecería negar completamente que estas deudas del arte avanzado con lo vernáculo plantean algún problema particular –o quizá indicar que su solución debe ser buscada en otro lenguaje crítico–. Ciertamente, a los muchos partidarios de un presente posmoderno, que descartan el modelo de Greenberg como una teleología arbitraria y árida, les parecería algo absurdo buscar en la teoría del modernismo cualquier ayuda para abordar este tema. La vanguardia que toma prestados elementos de abajo, necesariamente suscita cuestiones relativas a la práctica cultural heterogénea, al traspaso de límites y fronteras. Los posmodernos, que

[12] Clement GREENBERG, «Collage», en *Art and Culture,* Boston, 1961, pp. 70-83; revisión de «The Pasted Paper Revolution», 1958, reimpreso en Greenberg, *The Collected Essays and Criticism,* ed. de J. O. BRIAN, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 61-66.

[13] *Ibid.*, p. 70.

celebran la heterogeneidad y la transgresión, encuentran la autoconcepción modernista herméticamente cerrada a todo menos la pureza y la fidelidad a los medios[14].

La crítica al modernismo greenbergiano se halla ahora muy avanzada, y los defensores del mismo son escasos. Los actuales detractores de Greenberg han encontrado su mejor munición en el resultado prescriptivo de su análisis, que permaneció inalterado después de 1950. Pero el último Greenberg había acabado oscureciendo al anterior y más vital pensador, y su triunfalismo modernista deja eventualmente de lado la lógica inicial de su crítica y la urgencia particular que la impulsó. Sus primeros trabajos como crítico ofrecían de hecho una explicación de la fuerza de la jerarquía cultural tal como se mostraba en un Mallarmé o un Signac. En este punto, era capaz de situar el idealismo del espejo pictórico del primero y la consciencia liberada del segundo en un marco históricamente analítico.

Lo que, en 1939, más preocupaba a Greenberg no se hallaba en el plano pictórico. El ensayo con el que inició su labor como crítico, «Vanguardia y kitsch», comienza rechazando de plano el marco limitado de la estética formal: «Me parece necesario examinar más de cerca y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética del individuo concreto y específico –no el producto de una generalización– y los contextos históricos y sociales en que se inscribe tal experiencia»[15]. Este preámbulo estaba sencillamente enunciado, pero hondamente pensado; lo que ocupaba su atención era nada menos que una crisis material y social que amenazaba con la extinción a las formas tradicionales de la cultura del siglo XIX. Esta crisis era resultado de la presión económica de una industria dedicada a la simulación del arte en forma de mercancías culturales reproducibles, es decir, la industria de la cultura de masas. En busca de materias primas, la cultura de masas había extraído progresivamente del arte tradicional sus cualidades comercializables, dejando como único camino hacia la autenticidad un continuo estado de alerta frente a lo estereotipado y lo pre-procesado. Desechando cualquier demanda menos las más autodefinidas de orden técnico, el artista auténtico podía proteger su obra de la reproducción y la racionalización, que de otro modo aprovecharían sus partes utilizables destruyendo su lógica interna. De esta resistencia se derivó la necesidad modernista de interioridad, autorreflexión y «fidelidad a los medios».

Greenberg expuso todo esto claramente en «Towards a Newer Laocoon» («Hacia un nuevo Laocoonte»), ensayo en el que puso de relieve las implicaciones estéticas, largo tiempo reservadas, de «Vanguardia y kitsch». «Las artes –sostenía– han sido reducidas a sus medios, donde han quedado aisladas, concentradas y definidas... Para restaurar la identidad de un arte, hay que insistir en la opacidad del medio.»[16] Esta conclusión era provisional y algo reacia, y su tono estaba muy lejos de la complacencia de su crítica posterior. El momento teórico formativo en la historia de las artes

[14] Para una exposición más persuasiva de esta posición de la época, véase Craig OWENS, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October,* 13, otoño de 1980, p. 79. Me complace añadir que el diálogo prosiguió cuando Owens adoptó el presente argumento en su valoración de la escena de la entonces muy visitada galería de la parte este de Manhattan en «The Problem with Puerilism», *Art in America,* LXXII, verano de 1984, pp. 162-163.

[15] GREENBERG, «Avant-Garde and Kitsch», en *Collected Essays,* I, p. 6.

[16] GREENBERG, «Towards a Newer Laocoon», en *ibid.*, p. 32.

visuales modernas fue inseparable de un esfuerzo por someterse a la producción cultural como un todo bajo las condiciones del capitalismo consumidor. Por eso –y sólo por eso– fue temporalmente capaz de superar el idealismo de las ideologías generadas en el seno de la vanguardia, un idealismo al que pronto y tácitamente sucumbió. En el primer análisis de Greenberg, la cultura de masas nunca queda postergada en la práctica moderna, pero persiste como una presión constante sobre el artista, restringiendo severamente su «libertad» creadora. Es verdad que la «cualidad» aparecía a sus ojos exclusivamente con el remanente de la alta cultura tradicional, pero la cultura de masas era algo previo y determinante: el modernismo fue su efecto.

Aunque la interdependencia entre lo superior y lo inferior permanecía en el corazón de su teoría, Greenberg no podía admitir ninguna interdependencia positiva entre las dos esferas debido a la rígida distinción que establecía entre cultura popular y el fenómeno moderno del *kitsch*. La primera era para él inseparable de una comunidad integrada comparable a la que sostuvo al arte superior tradicional; el segundo era peculiarmente moderno, producto de la migración rural a las ciudades y el rápido abandono de la cultura folclórica que los inmigrantes se llevaron con ellos. La extendida alfabetización y la demarcación del tiempo de ocio asignado fuera de las horas de trabajo, con su promesa de diversión y placer concentrados dentro de ese tiempo, constituyeron una fuerza que presionaba por la formación de una cultura simulada que se adaptara a las necesidades de esta nueva clientela. El *kitsch* surgió para llenar un vacío; el trabajador urbano, sometido en la fábrica o la oficina a un régimen laboral estricto, compensaba esta rendición de su autonomía personal con una ocupación intensa del tiempo que le quedaba libre, transfiriendo la busca de identidad individual a las experiencias simbólicas y afectivas ahora definidas como específicas del ocio. Pero como la lógica última de esta re-creación (el guión restaura aquí el significado raíz del término) no era sino la eficiencia racionalizada del sistema como un todo, estas necesidades se satisfacían por los mismos medios que las materiales: por la conversión de la cultura en mercancía reproducible. Entre aquellos de sus contemporáneos cuyos horizontes culturales estaban limitados al *kitsch*, Greenberg veía la subjetividad como reflejada y atrapada en la lógica sin vida de la producción de masas: imaginar, pensar, sentir eran cosas todas ellas efectuadas por la máquina mucho antes de que el consumidor individual encontrara sus productos en los *tabloides*, las canciones de moda, las novelas baratas y los melodramas teatrales y cinematográficos.

Por esta razón, el artista –en algún sentido genuino del término– no podía esperar otros receptores que no fueran los once miembros cultivados de las clases privilegiadas que, como patrocinadores suyos, mantenían la independencia premoderna del gusto. Greenberg pudo afirmar categóricamente que

> Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a la cultura en el proceso de su desarrollo... Ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social, sin una fuente de ingresos estable. Y en el caso de la vanguardia, esta fuente era una élite dentro de la clase gobernante de esta sociedad, de la que ella misma se suponía desvinculada, pero a la que siempre había permanecido unida por un dorado cordón umbilical[17].

[17] Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», pp. 10-11.

A la luz de este análisis, no es sorprendente que hubiera presentado la relación entre modernismo y cultura de masas como caracterizada por un incesante repudio. Pero el problema era que la recepción del arte moderno por una elite refrendaba, en cualquier respecto menos en ese arte, el orden social responsable de la crisis de la cultura. La tesis implícita en las primeras teorías del arte moderno –y el nombre de T.W. Adorno en cuanto a la música moderna puede unirse al de Greenberg en cuanto a las artes visuales– era que la contradicción entre un arte de oposición y un público sin ningún apetito de oposición podía ser puesta entre paréntesis, si no trascendida, en la rigurosa austeridad y autonomía de la producción artística.

* * *

Si se toma el arte de Manet como el comienzo del arte moderno, sería difícil no admitir lo consecuente de la adhesión general de Greenberg a una elite. El impulso que momentáneamente llevó a Signac a crearse un público con los trabajadores parisinos del mueble conserva su lugar en la historia de la vanguardia por su extrema rareza. La fugacidad de los empeños en Berlín, Colonia o Vitebsk después de la I Guerra Mundial por redefinir la liberación vanguardista en términos de la clase obrera cuenta la misma historia. Pero el arte de oposición no empezó con Manet, ni optó siempre, antes de él, por la separación.

Los dos artistas más implicados en la tarea de definir el arte avanzado en términos de oposición a la convención establecida, que hicieron de la pintura un campo de disputas sobre el significado de la cultura superior, fueron Jacques-Louis David y Gustave Courbet; y el arte de cada uno buscaba, al menos en los momentos críticos de 1785 y 1850, una redefinición del público. Las cualidades formales, consideradas acertadamente como anticipadoras del modernismo en su sentido más plenario –el dramático desafío a las reglas de composición académicas, la parsimonia técnica y la disonancia condensada en *El juramento de los Horacios* o el *Entierro en Ornans*– se hacían valer en nombre de otro público, compuesto de excluidos, cuyos medios de expresión característicos estos cuadros trataban de asimilar. En este proceso, temas como «Roma» o «la campiña», símbolos privilegiados en un conflicto de valores sociales, tenían por destinatarios a los excluidos. El carácter antagónico de estos cuadros puede así interpretarse como representación de antagonismos reales que duplicaban los ya presentes en los asistentes a las exposiciones públicas. Las oposiciones de estilo y lenguaje visual que ya se percibían se inspiraban en el mundo exterior a la pintura, y fueron introducidas en el espacio del arte y puestas a funcionar dentro de una interacción real de públicos. La llamada de cada artista al grupo excluido se medía por la hostilidad que, desde conceptos elevados, mostraba el público reconocido; esta hostilidad se redoblaba ante la respuesta positiva del público no legitimado; y así continuó el proceso de manera imparable[18].

[18] La interpretación histórica esbozada en este párrafo está parcialmente basada en la investigación del autor sobre la pintura prerrevolucionaria de David, el público de las exposiciones y la politización de la cultura en París en la crisis final del *ancien régime*, publicada con el título «*The Oath of the Horatii* in 1785: Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France», en *Art History*, I, diciembre de 1978, pp. 424-471, luego incorporada

Pero con la instalación del arte de oposición en una vanguardia permanente, este grupo vino a reemplazar al público de oposición precariamente movilizado por David o Courbet; el antagonismo fue abstraído y generalizado, y sólo entonces pudo darse una dependencia del público de elite y el consumo de lujo. Un escritor de la generación de Greenberg, lejos de desechar esta dependencia, la hizo tema central de su análisis: fue Meyer Schapiro. En su ensayo, poco conocido pero fundamental, de 1936 «The Social Bases of Art», así como en «The Nature of Abstract Art», publicado al año siguiente en el independiente *Marxist Quarterly*, argüía de una manera original y enérgica que la vanguardia habitualmente había basado su modelo de libertad artística en la ausencia de las preferencias y criterios del consumidor de clase media de diversiones organizadas[19]. La complicidad entre el arte moderno y la sociedad de consumo se aprecia claramente –mantenía– en la pintura impresionista:

> Es notable cuántos cuadros tenemos en el primer impresionismo que retratan la sociabilidad informal y espontánea, los desayunos, *picnics*, paseos, regatas, vacaciones y viajes de placer. Estos idilios urbanos no sólo muestran las formas objetivas del recreo burgués de la década de 1860; también reflejan en la elección de los motivos y en las nuevas fórmulas estéticas la concepción del arte únicamente como un campo de goce individual, sin referencia a ideas y motivos, y presuponen que el cultivo de estos placeres constituye la máxima libertad para un burgués ilustrado y alejado de las creencias oficiales de su clase. En los deleitables cuadros realistas que presentan el mundo en derredor como un espectáculo de tráfico y atmósferas cambiantes, el rentista cultivado experimentaba en su aspecto fenoménico esa movilidad del entorno, del mercado y de la industria, a los que debía sus ingresos y su libertad. Y en las nuevas técnicas impresionistas, que fragmentaban las cosas en puntos de color finamente discriminados, así como en la visión momentánea «accidental», encontraba, en un grado hasta entonces desconocido en el arte, las condiciones de la sensibilidad estrechamente emparentada con la del paseante urbano y el consumidor refinado de bienes de lujo[20].

El argumento de Schapiro era que, después de 1860 más o menos, el artista avanzado sucumbió a la división general del trabajo como un especialista *full-time* del ocio, un técnico estético que pinta y produce las expectativas sensuales de otros, que son los consumidores *part-time*. El pasaje arriba citado está tomado del ensayo de 1937; en el anterior, Schapiro ofrecía en un solo párrafo una extraordinaria síntesis temática del arte moderno, en la que el progreso del mismo aparece lógicamente vinculado a la

al libro *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985. Otro trabajo mío, más reciente, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, trata del *pathos* vinculado a esta creencia de la primera generación de artistas que se formarían en el estudio de David. Sobre Courbet en el *Salon* de 1851, véase T. J. CLARK, *The Image of the People*, Londres, Thames and Hudson, 1972, pp. 130-154 y *passim*.

19 Meyer SCHAPIRO, «The Social Bases of Art», en *Actas del primer congreso de artistas contra la guerra y el fascismo*, Nueva York, 1936, pp. 31-37; «The Nature of Abstract Art», en *The Marxist Quarterly*, 1, enero de 1937, pp. 77-89, reimpreso en Schapiro, *Modern Art: The Nineteenth and Twentieth Centuries*, Nueva York, George Braziller, 1977, pp. 185-211.

20 Schapiro, «Abstract Art», en *Modern Art*, pp. 192-193.

alianza inicial del impresionismo con las formas emergentes de la cultura de masas. En manos de la vanguardia –argüía–, la propia estética se identificó con hábitos de disfrute y relajación producidos muy concretamente dentro del aparato de entretenimiento y turismo comerciales entonces existente –aun cuando el arte apareciera, como quizá ocurría la mayoría de las veces, enteramente dentro de su propia esfera, su propia sensibilidad, su propio medio–. Aunque sólo sea por la oscuridad inmerecida del texto, vale la pena citarlo por extenso:

> Aunque los pintores no dejan de decir que el contenido no tiene importancia, curiosamente suelen ser selectivos en sus temas. Pintan sólo ciertos temas y sólo cierto aspecto suyo... Hay, en primer lugar, espectáculos naturales, paisajes o escenas urbanas contemplados desde el punto de vista del espectador relajado, el desocupado o el *sportsman*, que valoran el paisaje principalmente como una fuente de sensaciones o efectos agradables; los espectáculos y entretenimientos artificiales –el teatro, el circo, las carreras de caballos, la pista de atletismo, el *music hall*–, o incluso obras de pintura, escultura, arquitectura o tecnológicas, experimentadas como espectáculos u objetos de arte; ... símbolos de la actividad del artista, individuos practicando otras artes, ensayando o en su vida privada; instrumentos del arte, especialmente los musicales, que sugieren un arte y una improvisación abstractos; espacios aislados, íntimos, como una mesa cubierta de objetos privados asociados a las horas ociosas: vasos, una pipa, un mazo de cartas, libros; todos los objetos manipulables que simbolizan un mundo exclusivo, privado, en el que el individuo está inmóvil, pero puede gozar libremente de sus propias sensaciones y estimularse por sí solo. Y, finalmente, hay cuadros en los que los elementos de discriminación artística profesional, en cierto grado presentes en toda pintura –líneas, manchas de color, áreas, texturas, modelado–, aparecen desconectados de las cosas y yuxtapuestos como objetos estéticos «puros»[21].

* * *

Schapiro llegaría a ser un apologeta renombrado e influyente de la vanguardia, pero su contribución inicial al debate sobre arte moderno y cultura de masas se oponía frontalmente a las conclusiones de Greenberg de pocos años después: el ensayo de 1936 constituía de hecho una polémica resueltamente antimodernista, un esfuerzo por demostrar que las pretensiones vanguardistas de independencia y desvinculación de los valores de la clase dominante eran fingidas; «en una sociedad donde todos los hombres pueden ser individuos libres», concluía, «la individualidad debe perder su exclusividad y su carácter despiadado y perverso»[22]. Pero el análisis social subyacente a esta polémica era

21 Schapiro, «Social Bases», p. 33; el pasaje prosigue luego:

> Así, los elementos extraídos de los entornos y la actividad profesional del artista; situaciones en las que somos consumidores y espectadores; objetos que confrontamos íntimamente, pero de manera pasiva o accidental –tales son los temas típicos de la pintura moderna–... La preponderancia de objetos pertenecientes a un mundo personal y artístico no significa que los cuadros sean más puros, más completamente obras de arte, que en el pasado. Significa simplemente que los contextos personales y estéticos de la vida profana condicionan ahora el carácter formal del arte...

22 *Ibid.*, p. 37.

casi idéntico al de Greenberg. Ambos veían en la moderna mercadotecnia de la cultura una negación de la cosa real, esto es, de la rica y coherente dimensión simbólica de la vida colectiva de épocas pasadas; ambos creían que la variedad y el atractivo aparentes del moderno espectáculo urbano disfrazaban las leyes «despiadadas y perversas» del capital; ambos consideraban el arte moderno como una respuesta directa a esta condición, que conservaría su vigor hasta el advenimiento de una nueva sociedad socialista[23]. Dados estos puntos básicos de acuerdo y el hecho de que ambos operaban en el mismo entorno intelectual y político, ¿cómo pueden explicarse sus grandes diferencias?

Una diferencia determinante entre los dos teóricos residía en la especificidad de sus respectivas concepciones de la cultura de masas: aunque el análisis de cada uno tenía un carácter sumario, el de Greenberg era más esquemático. Su uso del término *«kitsch»* abarcaba prácticamente toda la extensión de la cultura consumible, desde los más burdos entretenimientos proletarios hasta el academicismo gallardo de muchas obras de arte «serio»: «todo lo que es *kitsch* es académico; y recíprocamente: todo lo que es académico es *kitsch*», tal era la idea de Greenberg, contundentemente expresada[24]. Schapiro, en cambio, estaba menos interesado en lo congelado, inauténtico de las mercancías culturales en sí mismas que en las conductas: ¿cuáles son –se preguntaba– las formas características de experiencia inducidas por estas mercancías? En su discusión sobre el impresionismo, esta línea indagadora le conducía a la percepción históricamente exacta de que los individuos con tiempo y dinero suficientes para ocupar los nuevos espacios del ocio urbano eran primariamente los pertenecientes a la clase media. Los parajes de *week-end* y los *grands boulevards* eran, sin duda, lugares idóneos donde ostentar el sello de autonomía individual específica de esta clase. Los atavíos y accesorios correctos eran de rigor, lo mismo que las poses y actitudes correctas. Los nuevos almacenes comerciales, como Au Bon Marché, de Boucicaut, crecían espectacularmente, proporcionando el necesario equipamiento material y, gracias a sus prácticas de venta y promoción, dando instrucciones eficaces sobre los requisitos más inexcusables de esta esfera de la vida social. En las décadas de 1860 y 1870, las barreras económicas eran suficientes para evitar la incursión de otras clases de consumidores. Aunque, en este período, las diversiones típicas de la clase trabajadora del presente, como el fútbol o las carreras de bicicletas (Manet planeó un gran lienzo sobre este último tema en 1870), comenzaron a entusiasmar al opulento[25].

A los ojos de Schapiro, la vanguardia no hizo más que seguir el curso de un descentramiento de la vida individual que afectó a la clase media en su totalidad. Para él era de todo punto lógico el que la formación del impresionismo coincidiera con el Segundo Imperio, esto es, el período en que el asentimiento al autoritarismo político dio lugar al primer y espectacular florecimiento de la sociedad de consumidores. La autoliquidación, después de 1848, de la forma clásica de la cultura política de la clase media ocasionó un

[23] Como Greenberg afirmaba francamente en la conclusión de «Avant-Garde and Kitsch», p. 22.

[24] *Ibid.*, p. 12.

[25] Véase, por ejemplo, Eugen WEBER, «Gymnastics and Sports in Fin-de-Siècle France», en *American Historical Review*, LXXVI, febrero de 1971, pp. 70-98; Richard HOLT, *Sport and Society in Modern France*, Londres, Macmillan, 1981, *passim*.

desplazamiento de los ideales tradicionales de autonomía individual a espacios exteriores a las instituciones oficiales de la sociedad, espacios donde brotaban los estilos más notorios de «libertad». Este cambio estaba estrechamente ligado a la ingeniería, cada vez más sofisticada, del consumo de masas, a la conquista interna de los mercados, requerida para una expansión económica continua. El almacén comercial, que ocupaba una posición intermedia entre la enciclopedia y el templo para el ritual del consumo, es el símbolo apropiado de la era. Sirvió como uno de los medios primarios con los que un público de clase media, a menudo profundamente alterado por las dislocaciones en sus antiguos modelos de vida, fue ganado para el nuevo orden que se forjaba en su nombre[26].

Estos primeros ensayos de Greenberg y Schapiro, que tenían como tema común el sacrificio de los mejores elementos de la cultura burguesa a la conveniencia económica, estaban ambos visiblemente marcados por la interpretación clásica de la crisis de 1848-1851 en Francia: la de Marx en *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*[27]. Allí, Marx describía cómo la exclusión forzosa del proceso político de todos los grupos de oposición hizo necesario una suerte de suicidio cultural de los republicanos propietarios, una destrucción consentida de sus mejores instituciones, valores y formas expresivas:

> Mientras el partido parlamentario del orden, con su clamor por la tranquilidad, se entregaba, como he mostrado, a la inactividad, al tiempo que declaraba que el poder político de la burguesía era incompatible con la seguridad y la existencia de la propia burguesía al destruir con sus propias manos, en la lucha contra otras clases, todas las condiciones sociales de su propio régimen, el régimen parlamentario, por otro lado la masa extraparlamentaria de la burguesía, con su servilismo al presidente, su envilecimiento del parlamento y su tratamiento brutal a su propia prensa, invitaba a Bonaparte a suprimir y aniquilar sus órganos de manifestación oral y escrita, a sus políticos y literatos, su plataforma y su prensa, con el fin de poder atender sus asuntos privados con plena confianza en la protección de un gobierno fuerte y sin restricciones. Declaró así inequívocamente que deseaba desembarazarse de su propio poder político para desembarazarse de los problemas y peligros del gobernar[28].

Cuando Schapiro hablaba del «burgués ilustrado y alejado de las creencias oficiales de su clase», pretendía dar un paso más allá de Marx y describir las actividades concretas a través de las cuales se manifestaba este alejamiento. Fuera de la desolación de las formas de vida colectiva de principios del siglo XIX, que afectaba a todas las clases de la ciudad, los miembros más audaces de las clases privilegiadas emprendieron la colonización del único dominio que quedaba de relativa libertad: los espacios de

[26] Véase Michael MILLER, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store 1869-1920*, Princeton University Press, 1981, *passim*.

[27] Sobre las convicciones y actividades políticas de ambos en los círculos marxistas de la época, véase Alland WALD, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987, pp. 207-208 y 213-217.

[28] Karl MARX, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (El 18 Brumario de Luis Bonaparte)*, Nueva York, 1963, p. 104. Investigaciones recientes han documentado la virulencia de la campaña oficial contra las instituciones y los valores republicanos durante la breve presidencia de Bonaparte: véase Thomas FORSTENZER, *French Provincial Police and the Fall of the Second Republic*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

ocio público. Allí, la comunidad reprimida era desplazada y dispersada en actos aislados de consumo individual; pero estos actos podían a su vez fusionarse en estilos grupales característicos. En el ocio podía recobrarse, al menos temporalmente, un sentido de la solidaridad que hacía aparecer a la individualidad inserta en una vida grupal: las comunidades de *fans,* aficionados, protectores, deportistas o expertos. Las posibilidades perdidas de realidad individual dentro del gran orden social acabaron representadas en un catálogo de roles para el tiempo de ocio.

Otro autor que contribuyó notablemente a este extraordinario movimiento teorizador de fines de la década de 1930, Walter Benjamin, tocó este punto en su estudio sobre Baudelaire y el París del Segundo Imperio. A propósito de la clase privilegiada, a la que el poeta pertenecía, escribió:

> Y que entre tanto su mejor parte fuese el goce, jamás el dominio, es lo que hacía que el plazo que les daba la historia fuese objeto de pasatiempo. Quien pasa el tiempo, busca goces. Y desde luego se sobreentiende que los límites trazados al goce de dicha clase fuesen más estrechos al querer ésta entregarse a aquél en su sociedad. El goce prometía ser más ilimitado en tanto la tal clase estuviese en situación de encontrarlo en sí misma. Y si quería llegar hasta el virtuosismo en esa manera de gozar, no debía entonces desairar su propia transposición en mercancía. Tenía que apurar esa transposición con el placer y la zozobra que le venían del presentimiento de su determinación en cuanto clase. Al fin y al cabo tenía que presentar un *sensorium* que le sacase encantos a lo deteriorado y podrido. Baudelaire, que en un poema a una cortesana dice que «su corazón, magullado como un melocotón, está maduro, como su cuerpo, para el sabio amor», poseía ese *sensorium.* Y a él le debía los goces en una sociedad de la que era ya un medio desterrado[29].

* * *

En su esbozo de introducción al nunca acabado proyecto sobre Baudelaire, escribió Benjamin: «De hecho, la teoría de *l'art pour l'art* adquiere una importancia decisiva en torno a 1852, una época en la que la burguesía trataba de tomar su "causa" de las manos de escritores y poetas. Marx recoge este momento en el *18 de Brumario...* »[30] El arte moderno, en el sentido convencional de la expresión, comienza con la marginación forzada de la vocación artística. Y lo que Benjamin dice de la literatura se aplica igualmente, si no mejor, a las artes visuales. La vanguardia dejó atrás los viejos asuntos del arte público oficial no por alguna rebeldía especial de sus miembros, sino porque sus representantes políticos habían arrojado por la borda como cargas peligrosas y obstructivas las instituciones e ideales que el arte oficial metafóricamente representaba. El público de David, para citar un caso en obvio contraste con el que nos ocupa, había encontrado en sus cuadros de 1780 una manera de alinearse él mismo imaginativamente con demandas nuevas y urgentes de la vida pública; sus *Horacios* y *Bruto* resonaban como vivas prolongaciones de la determinación individual y la acción colectiva

[29] Walter BENJAMIN, «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism,* Londres, New Left Books, 1973, p. 59.

[30] *Ibid.,* p. 106.

junto con su precio. El arte de oposición significaba oposición en un amplio frente social. Hasta 1848 existió al menos un potencial latente de vanguardia política de clase media dispuesta a actuar desde su descontento, y una pintura pública de oposición que se mantenía en reserva. Tal fue literalmente el caso en el intento más enérgico de repetir las primeras tácticas de David: la *Balsa de La Medusa,* de Géricault, que no consiguió un público de oposición en la atmósfera políticamente enrarecida de 1819[31]. Pero, cuando la revolución de 1830 despertó a Delacroix de su obsesión por la victimización individual y la violencia sexual, recuperó el gran prototipo de su mentor. La barricada de su *Libertad guiando al pueblo,* que se alza en el primer plano, es la misma balsa girada noventa grados; los cuerpos caen hacia un borde que guía más que arrastra (Delacroix cambia el cadáver tendido con las piernas desnudas, más o menos inalterado, del ángulo derecho al izquierdo, marcando precisamente la manera como ha transpuesto su modelo); la apretada pirámide de figuras ahora avanza hacia el espectador en vez de alejarse. En los primeros días de 1848, el republicano Michelet recurrió para su oratoria a la pintura de Géricault como metáfora clamadora de la resistencia nacional. Y después de la insurrección de febrero, la *Libertad* salió brevemente de su cautividad en los depósitos[32].

Los acontecimientos de 1851 pusieron fin a todo esto, haciendo irrealizable la ambición que Courbet había albergado de reorientar la pintura histórica hacia un nuevo público de excluidos, de crear una oposición basada en las clases trabajadoras. Para un público de clase media, la idea de una individualidad combativa y singular, impaciente en su confinamiento social, siguió siendo fundamental para su sentido generalmente interiorizado del yo –como lo es todavía–. Pero esta noción de individualidad se realizaría en adelante en actos privados de auto-extrañamiento, distanciamiento y bloqueo de las realidades grises de la administración y la producción en favor de un mundo más brillante de deporte, turismo y espectáculo. Este proceso se intensificó con la feroz represión que siguió a la insurrección de la Comuna veinte años después; entre 1871 y 1876, período en que culminó la innovación formal impresionista, París permaneció bajo la ley marcial.

Si la experiencia subjetiva de la libertad llegó a ser función de una identidad redonda y apartada del mecanismo social, que lo contemplaba a distancia, los primeros pintores modernos –como Schapiro apuntaba sagazmente en 1936– encarnaron enteramente este papel. Esta observación habría podido dar pie a una desestimación de todas las pretensiones de la vanguardia de erigirse en una instancia crítica e independiente, así como a muchas falsas consciencias (como ocurre aún hoy en cierta medida). Pero en su ensayo del año siguiente, el propio Schapiro se opuso a tan fácil conclusión. El argumento básico seguía siendo el mismo, pero «The Nature of Abstract Art» se sirve sin ironía de términos como «crítica implícita» y «libertad» para describir la pintura moderna. Sobre la primera vanguardia escribió lo siguiente:

[31] Para un resumen detallado de los documentos, véase Bruno CHENIQUE, «Géricault: une vie», en Régis MICHEL y Sylvain LAVEISSIÈRE (eds.), *Géricault,* 1, París, Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 280-287.

[32] Véase Jules MICHELET, *L'Etudiant, cours de 1847-1848,* París, 1877. Sobre el uso de la *Libertad* de Delacroix en 1848, véase T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois,* Londres, Thames and Hudson, 1972, pp. 16-20.

> La sola existencia del impresionismo, que transformó la naturaleza en un campo privado e informal de visión sensitiva en juego con el espectador, hizo de la pintura un dominio ideal de libertad; atrajo a muchos que sentían como una desgracia su atadura a las profesiones y estándares morales de la clase media, ahora cada vez más problemáticos y sofocantes con el avance del capitalismo monopolista. ...en su descubrimiento de un mundo fenoménico exterior en constante cambio, cuyas formas dependían de la posición momentánea del espectador casual o móvil, había una crítica implícita de las formalidades simbólicas y domésticas, o al menos una norma opuesta a ellas[33].

A esto se sumaba el reconocimiento del algún grado de consciencia activa, resistente, dentro de la vanguardia. Y este reconocimiento lo extendió también a su valoración del ocio de clase media. Schapiro hablaba del «descubrimiento» por el impresionismo de un punto de vista implícitamente crítico, moral incluso. Este arte crítico no había buscado la seguridad refugiándose en la autosuficiencia, sino que se había enraizado en la vida social existente fuera de la esfera del arte.

Schapiro introdujo en su segundo ensayo una ambigüedad deliberada al hacer una apología condicional del arte moderno sin renunciar a su anterior rechazo de la apologética reinante[34]. «La naturaleza del arte abstracto» es un texto «abierto», inconcluso, y es precisamente esta cualidad, esta oscilación irresuelta entre posiciones negativas y afirmativas, lo que lo hace tan valioso[35]. En 1937, Schapiro ya había dejado de identificar la vanguardia con la visión de una clase «dominante» homogénea. Así, el impresionismo, que pertenecía realmente a un mundo de privilegiados, que él reflejaba, no por ello dejaba de sentirse descontento y de ejercer una erosión del consenso reinante en ese mundo. La sociedad de consumo como recurso de la ingeniería social para implantar un consenso político y códigos socialmente integradores no es ninguna solución sencilla e inobjetable al «problema de la cultura» bajo el capitalismo. Al deplazar los impulsos de resistencia, les da también refugio en un espacio social relativamente no regulado donde pueden sobrevivir, y ocasionalmente florecer, las definiciones sociales contrarias. Mucho de esto es, obviamente, desorden permitido: el consenso dirigido depende de un equilibrio compensador entre sumisión y resistencia negociada en el ámbito del ocio. Pero, una vez definida, esta zona de libertad permitida puede ser tomada por grupos desafectos que pretenden articular para sí mismos una identidad contraconsensual, un mensaje implícito de ruptura y discontinuidad. Desde el punto de vista oficial, estos grupos aparecen como desviados o delictivos, pero, de acuerdo con el tratamiento sociológico contemporáneo de los mismos, puede decirse que constituyen subculturas resistentes[36].

[33] Schapiro, «Abstract Art», p. 192.

[34] Había razones políticas y biográficas para este cambio, puestas de manifiesto en la investigación de Serge GUILBAUT: véase su trabajo «The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"», en *October*, 15, invierno de 1980, pp. 63-64; luego incorporado a su *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 21-26.

[35] Guilbaut ya observó en *How New York Stole*, p. 25, este carácter abierto.

[36] El término proviene, naturalmente, de los trabajos de sociología de las subculturas basadas en el ocio en la Gran Bretaña de la posguerra promovidos en los años setenta por el Centre for Contemporary Cultural Studies de la universidad de Birmingham. La línea específica de investigación fue diseñada por Phil COHEN (véase *infra*) en su artículo «Sub-Cultural Conflict and Working-Class Community», publicado en *Working Papers in Cultural Studies*, primavera de 1972, pp. 5-51. Para un resumen del trabajo en esta línea, véase Stuart HALL y Tony JEFFERSON, *Resistance through Rituals*, Londres, Hutchinson, 1976. Una breve digresión en este volumen (p. 13) estableció la primera conexión entre la respuesta subcultural y el fenómeno de la vanguardia artística: «La subcultura bohemia de las *vanguardias* que de vez en cuando han brotado en la ciudad moderna es a un tiempo distinta de su cultura "madre" (la cultura urbana de la *intelligentsia* de clase media) y parte de ella (al compartir con ella una actitud modernizante, ciertos niveles de educación, una posición privilegiada con respecto al trabajo productivo, etc.).»

En una de sus formulaciones precursoras de los estudios sobre este tipo de culturas, Stuart Hall y Tony Jefferson establecieron los rasgos de tales subculturas de un modo que, con pequeñas modificaciones, puede servir para caracterizar la primera vanguardia como una formación social:

> Ellos se arraciman en lugares particulares. Desarrollan ritmos específicos de intercambio y relaciones estructuradas entre miembros: de jóvenes con mayores, de experimentados con novicios, de distinguidos con simples. Atienden a «intereses focales», centrales en la vida interna del grupo: las cosas que «se hacen» o «no se hacen», toda una serie de rituales sociales que sostienen su identidad colectiva y los definen como «grupo» frente a la mera colección de individuos. Ellos adoptan y adaptan objetos materiales –bienes y posesiones– y los reorganizan en «estilos» distintivos que expresan su ser colectivo, su ser-grupo. Estos intereses, actividades, relaciones y materiales se expresan en los rituales de las relaciones, los acontecimientos y los movimientos. A veces, el mundo queda lingüísticamente marcado por determinados nombres o por un argot que clasifica el mundo social exterior a ellos según términos que sólo poseen un significado dentro de su perspectiva de grupo, y este mundo suyo mantiene sus fronteras. Esto también les ayuda a desarrollar, más allá de las actividades inmediatas, una perspectiva del futuro inmediato –planes, proyectos, cosas que hacer para llenar el tiempo, beneficios...– Ellos también son concretos, formaciones sociales identificables construidas como una respuesta colectiva a la experiencia material y situacional de su clase[37].

Para hacer más preciso el significado de esta última frase, digamos que la respuesta resistente subcultural es un recurso mediante el cual ciertos miembros de una clase «manejan» e intentan resolver la experiencia difícil y contradictoria común a su clase, pero más agudamente padecida por los reclutas de la subcultura.

Fue la obra del activista de comunidad Phil Cohen (ahora escandalosamente olvidado como precursor de los estudios sobre estas culturas) la que marcó un nuevo camino de investigación al combinar la sociología empírica de la desviación con la estética sistemática de lo visual[38]. Nadie antes que él había visto más allá de los estereotipos de desviación adolescente y pensado que las amenazadoras particularidades del estilo *skinhead* original del East End londinense –las botas y tirantes, los cráneos rapados y el merodeo racial selectivo– podía recibir el tipo de interpretación practicada por los iconógrafos de la historia del arte. Lo que halló fue una respuesta precisamente codificada a los cambios en la economía de la ciudad y en las costumbres del campo que habían erosionado irreversiblemente la vida vecinal que los padres de los

[37] Hall y Jefferson, *Resistance*, p. 47.

[38] Phil Cohen, «Subcultural Conflict and Working-Class Community», pp. 22-23 y *passim*.

skinheads habían conocido. Donde las modas de los años sesenta habían articulado –con sus vivos atuendos de estilo italiano y sus Vespas relucientes– una relación imaginaria con la opción limitada de la movilidad ascendente, los *skinheads* invirtieron estos caracteres y pusieron de moda una relación imaginaria similar con la opción descendente del rudo trabajo manual, una identidad que se había vuelto igualmente inasequible a consecuencia de la clausura de los muelles e industrias del East End. Una imaginaria pertenencia a una cultura local perdida, una resistencia a conformarse con sucedáneos comunitarios fraudulentos, eran los motivos figurados en la vestimenta, el lenguaje y los ritos de forzada holgazanería que tanto alarmaron a los ajenos a su mundo.

Aunque esto de ningún modo justificaba el racismo, la ignorancia y la apatía patentes, lo que Cohen descifró revelaba al menos una elocuencia en la elección de estilos e imágenes. Golpeada y marginada por las racionalizaciones económicas, la comunidad de clase trabajadora sólo podía recuperarse a través de una solución imaginaria en el reino del estilo, limitada además a la fase transitoria y esencialmente ambigua de la «juventud». El énfasis de Cohen en lo simbólico y compensatorio, más que en la función activista de las subculturas, y en la compensación de la facilidad verbal bloqueada por la máxima competencia en la discriminación visual, se adecua igualmente al modelo de los primeros movimientos artísticos de vanguardia. A finales del siglo XIX, una vocación artística en el sentido establecido por David, Goya, Géricault, Delacroix o Courbet se había vuelto tan problemática, que hubiera requerido una defensa similar. Con la emergencia de una vanguardia persistente, un pequeño grupo de artistas y partidarios en estrecho contacto se convirtió en el público oposicional propio de la misma, un público socialmente cimentado en el ocio estructurado. El punto de vista distintivo y las señas iconográficas de la subcultura provenían de un repertorio de objetos, lugares y conductas aportados por otros colonizadores de los mismos espacios sociales; la oposición vanguardista procedía y procede de los descontentos inexpresables e irresueltos que estos espacios, aunque diseñados para contenerlos, también ponían de manifiesto.

* * *

En este punto es preciso hacer distinciones claras entre tipos de respuesta subcultural. Hay aquellas que no son más que el desahogo pasajero del ciudadano corriente; hay otras que son meramente defensivas, en las que el estilo grupal que encarnan, aunque pueda ser central en la vida social de sus miembros, se manifiesta externamente sólo como un entusiasmo inofensivo, quizá colorista. Pero los modos estilísticos y conductuales de ciertas subculturas se proponen transgredir normas sociales establecidas. Desde el exterior, éstos serán interpretados como modos extremos, opacos, inexplicablemente evasivos y, por tal razón, hostiles. La invariable reacción negativa de figuras con autoridad y de los guardianes semioficiales de la propiedad y la moralidad acentuará luego la identidad negativa de la subcultura, contribuyendo a cimentar la solidaridad de grupo y, con frecuencia, a estimular a nuevos adeptos e imitadores.

La transgresión requerida puede producirse de varias maneras. Cuando clases diferentes se encuentran en espacios de ocio, los objetos, estilos y conductas que tienen una significación establecida para una determinada identidad de clase pueden ser adoptados y reinterpretados por otro grupo para generar significados nuevos y disonantes. Esta mutación de signos puede acontecer en las dos direcciones de la escala (o las escalas) social(es). Otra manera de declarar un grupo su voluntad contra-consensual consiste en aislar un elemento del modelo normal de consumo ocioso y exagerar e intensificar luego su uso hasta que llegue a significar lo opuesto a su sentido inicial.

Es fácil imaginar ejemplos de estas tácticas semióticas en las subculturas de hoy en día; nuestro modelo de consumo subversivo se deriva del análisis de estos grupos desviados. Pero es igualmente fácil observar la utilización de estas mismas tácticas en la primera vanguardia, en la que una mezcla discordante de significantes de clase desempeñó un papel central en la formación de la sensibilidad vanguardista. La excursión premonitoria de Courbet al placer venal suburbano en las *Jóvenes a orillas del Sena,* de 1856, mostraba a dos prostitutas somnolientas con todo el refinamiento íntimo propio de sus superiores en clase, pero fuera de todo uso «correcto» de la ropa interior a la moda[39]. Y Manet exploraría en la década siguiente formas similares de discordancia. Las exponía en toda su desnudez –su amigo y biógrafo Antonin Proust habla de su imitación habitual de las formas peculiares de hablar y andar del golfillo callejero de París–[40]. El tema tanto de *Le déjeuner sur l'herbe* como de *Olimpia* es la persecución del placer comercial en un estadio comparativamente temprano, cuando necesariamente implicaba negociar con redes sociales más antiguas e ilícitas, en la frontera entre la legalidad y la criminalidad[41].

Estableciéndose allí donde Courbet y Manet habían llegado, el impresionismo «clásico» –las descripciones inundadas de sensualidad del ocio dominical en las que Monet y Renoir se especializaron en la década de 1870– optó por la segunda táctica. La vida que retrataba se vivía enteramente dentro de los confines marcados por la evolución de la propiedad de bienes raíces y del capitalismo empresarial; eran imágenes de placeres contratados. Pero imágenes que, por la exclusividad de su concentración en una actividad tranquila y sin impedimentos, alteraban el equilibrio entre los compartimientos regulados y no regulados de la experiencia. Ellas sacaban el ocio de su lugar, que en vez de aparecer como un aspecto controlado y compensatorio del moderno mecanismo social, perfectamente dispuesto por otras instituciones, mantenía su diferencia irreductible con la denegación de libertad que lo rodea.

Y es en este sentido como Schapiro pudo hablar plausiblemente de una «crítica implícita de las formalidades simbólicas y domésticas, o al menos una norma opuesta

[39] Véase Patricia MAINARDI, «Courbet's Second Scandal, *Les Demoiselles du village*», en *Arts,* LIII, enero de 1979, pp. 96-103.

[40] Antonin PROUST, *Edouard Manet, Souvenirs,* París, 1913, p. 15: «Quelque effort qu'il fit en exagérant ce déhanchement et en affectant le parler traînant du gamin de Paris, il ne pouvait parvenir à être vulgaire».

[41] El comentario crítico que en 1865 hizo Jean Ravenel (seudónimo de Alfred Sensier) subrayaba esta discordancia, como ha puesto de relieve T.J. Clark en «Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865», *Screen,* XXI, primavera de 1980, pp. 17-22; posteriormente incorporado a su libro *Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers,* Nueva York, Knopf, 1984, pp. 139-144.

a ellas». Pero lo que Schapiro no indagó era la manera como esta crítica llegó a articularse específicamente como tal crítica: una diferencia no es una oposición, a menos que pueda interpretarse coherentemente como tal. Ello plantea de nuevo la cuestión del arte moderno en su sentido estético convencional –como forma *autónoma* y autocrítica–. El «interés focal» de la subcultura de vanguardia era, obviamente, la pintura concebida en los términos más ambiciosos posibles. Fue en esta particular oposición al discurso establecido del arte superior como el estilo de grupo de la vanguardia adquirió su contundencia y su importancia. Los vanguardistas fueron capaces de asumir su casi total identificación con los usos del ocio y hacer que este movimiento contara en otro círculo mayor, donde las creencias oficiales en la estabilidad cultural eran particularmente vulnerables. Los *grands boulevards* y las regatas suburbanas pudieron haber proporcionado la solución, pero el problema se había planteado en muchas otras partes: en el vacío abierto, fuera de la tradición artística, por el eclecticismo académico, el pastiche, la consecución manipuladora de efectos de recetario y todos los manejos desplegados en el *kitsch* de las salas de exposiciones. En este punto, un academicismo decadente se había adueñado fatalmente, comprometiéndolos, de casi cada orden, cada técnica y cada motivo convencionales que en el pasado habían hecho posible la pintura. Y ello creaba inmediatamente dificultades prácticas en el proceso fundamental de la pintura: ¿cómo componer, esto es, cómo construir un orden pictórico cuya coherencia resulte evidente sin recurrir a ninguna solución prefabricada? La inutilidad de estas soluciones inevitablemente hizo que se diera máximo énfasis –y peso– a aquellos elementos de la pintura que parecían menos mediados y más irreductibles, como el gesto único, vivo, de la mano que registra una sensación visual única. Tratándose de relaciones tonales pertenecientes a la retórica de las escuelas –procedimientos rutinarios del dibujo, el modelado y el claroscuro–, estas anotaciones gestuales podían ser de colores puros y saturados.

La problemática formal resultante era intimidadora: cómo construir con el gesto o la pincelada independientes alguna estructura estable, rematada, que cumpliera con dos requerimientos esenciales: primero, construirse sólo mediante una acumulación de pinceladas singulares, en la que no se diese la menor subordinación de la sensación inmediata a otro sistema cognitivo; y, al mismo tiempo, clausurar el sistema interno del cuadro y dotar a cada pincelada de un sentido descriptivo coherente en su relación a todas las demás. Sin lo último, la pintura habría quedado en un estadio literalmente pre-artístico, como una sección arbitraria de un campo indiferenciado de estímulos menudos, equivalentes y en mutua competencia. El impresionismo, obviamente, halló maneras de superar este obstáculo: descubrió un buen número de procedimientos improvisados e ingeniosos para articular sus toques de color dentro de un orden captable: las cuadrículas de composición disimuladas, el juego sofisticado, dentro del cuadro, entre tipos de notación y niveles de especificidad descriptiva, la selección de motivos, en la que la solidez de las grandes formas es convenientemente mitigada y, finalmente, la preparación de la superficie del cuadro al modo de una pared o un tejido tangibles cubiertos de pigmento. Pero lo persuasivo de estas soluciones dependía en alto grado de las condiciones intrínsecas de los lugares que los impresionistas pintaban. El refugio acuático o la deslumbrante calle comercial ofrecían la «realidad» como una colección de sensaciones periféricas sin composición ni conexión. La disyunción entre sensación y juicio no fue invención de los artistas, sino que había sido maquinada por la industria emergente del ocio para que pareciera el momento más natural y libre de la vida individual. La demarcación estructural del ocio dentro de la economía capitalista proporcionaba el marco invisible que hacía aparecer la experiencia distraída como imagen del placer.

Las cualidades pictóricas más provocadoras y distintivas del primer arte moderno no sólo estaban justificadas por homologías formales con sus temas entendidos como imágenes ya creadas; también sirvieron para defender dichas imágenes preservándolas de tipos inapropiados de atención. Para que las promesas del ocio no pudieran contrastarse con una evidencia visual demasiado contraria –no sólo los aspectos discordantes del paisaje, como las prominentes factorías de Argenteuil, sino también el demasiado frecuente incumplimiento de la promesa de felicidad–, los pintores se centraron muy coherentemente en fenómenos ópticos prácticamente irrepresentables: gentes apresuradas, haciendo compras, apenas entrevistas desde arriba y desde lejos, la confusión desorientadora del atestado *café-concert*, humo y vapor a la luz mudable que arroja la cubierta acristalada de la estación de ferrocarril, el viento en el follaje, sombras vacilantes y, sobre todo, reflejos en el agua inquieta. Estos fenómenos han devenido, gracias en gran parte al impresionismo, signos convencionales de los espacios de ocio y turismo, de sus prometidos atractivos y sus sorpresas perpetuas, pero como «hechos» ópticos son tan mudables o indistintos, que nadie puede realmente retenerlos en la mente y conservarlos en un cuadro mental; y, por lo mismo, nadie puede contrastar con seguridad la versión del pintor con la experiencia visual recordada. El registro, inevitablemente aproximado e inverificable, de estas efímeras percepciones visuales en la pintura hace que extensas áreas del lienzo estén menos dedicadas a la descripción que a la celebración del gesto, el color y la forma –incidentes pictóricos resaltados por mor de sí mismos.

El paso de la ambigüedad y la opacidad deliberadas a la insistencia en la superficie material –el paso a la moderna abstracción, en suma– ha sido admirablemente analizado en un ensayo sobre Monet del novelista Michel Butor (abordando nuevamente la cuestión en el punto en que Mallarmé la había dejado un siglo antes). A propósito de las *Regatas en Argenteuil*, de 1872 (fig. 3), cuadro dominado por reflejos de veleros y casas de campo ribereñas imitados en anchos trazos, escribe:

> Es imposible interpretar la parte de los reflejos como una simple anotación de lo que hay ante los ojos del pintor. ¿Cómo puede uno suponer que Monet habría elegido algunas de los millones de imágenes que podría haber recogido una cámara? Monet construía una imagen, animada de un cierto ritmo, que podemos imaginar conformada a la de la superficie líquida (aunque nada haya que confirme esto), una imagen basada en objetos reales.
>
> La relación semántica entre arriba y abajo obviamente se da en ambas direcciones: a) lo de arriba nombra lo de abajo: ese agregado de manchas que nada significan es un árbol, una casa, un bote; b) lo de abajo revela lo de arriba: ese bote, esa casa, que pueden parecer nebulosos, contienen congruencias secretas de color, imágenes elementales, posibilidades expresivas.

> La parte de arriba corresponde a lo que uno reconoce, a la realidad a que uno está habituado; la de abajo, que nos conduce a las casas y los botes, corresponde al hacer del pintor. El agua deviene una metáfora de la pintura. Las anchas pinceladas indicadoras de esos reflejos son vigorosas afirmaciones del material y los medios. La superficie líquida proporciona un ejemplo de la naturaleza de la actividad que despliega el pintor[42].

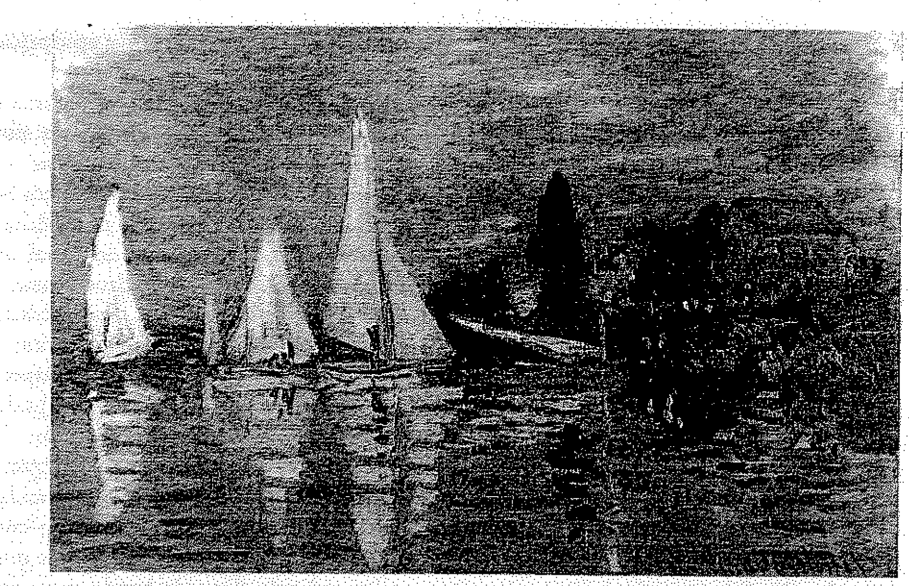
Monet recurría al artificio de la pintura para mejorar su escena, para hacerla más congruente y formalmente satisfactoria que lo hubiera sido directamente contemplada. La transformación impresionista del ocio en un valor obsesivo y exclusivo, su inversión del normal significado social de su material, precisaba de medios pictóricos especiales, que a su vez invertían el normal significado social de su medio.

La alta cultura del siglo XIX no era nada si no incorporaba lo permanente, indisputable e ideal; la vanguardia se apropió de la forma del arte superior en nombre de lo contingente, inestable y material. Para aceptar las posturas de oposición del arte moderno, no hace falta suponer que éste de algún modo trascendía la cultura mercantil; antes bien podría ser considerado como un arte que explotó con un fin crítico las contradicciones dentro de, y entre, distintos sectores de esa cultura. El arte reconocido, el arte de los museos, constituye una reserva especial de la que, se afirma, está excluido el carácter de mercancía de la producción cultural moderna. Aquí, el pretexto agresivamente reiterado es que las formas tradicionales han sobrevivido inalteradas y permanecen como una experiencia fuera de la historia. Las subculturas marginales del tiempo de ocio niegan más o menos del mismo modo la condición de mercancía utilizando los objetos a su conveniencia. Careciendo de instituciones legitimadoras, su transformación de la mercancía debe ser activista e improvisadora: de ahí su continua inventiva en el desplazamiento de los bienes culturales recibidos a nuevas constelaciones de significado. Los momentos más vigorosos de la negación modernista han sido aquellos en los que los dos órdenes estéticos, el de la alta cultura y el de la subcultura, han sido forzados a una escandalosa identidad, siendo cada uno continuamente desplazado por el otro.

El repetido retorno a los materiales de la cultura de masas en el seno de la vanguardia puede entenderse como un esfuerzo por reavivar y revitalizar esta estrategia –en un lugar de ocio cada vez más marginal y refractario–. Cuando, en la década de 1880, Seurat concibió su *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* como *pendant,* en tamaño exagerado, de sus *Bañistas en Asnières,* situó sutilmente el ocio burgués, tosco y rutinizado, en otro contexto: el del tiempo libre, apurado pero no planeado, de la clase trabajadora[43]. Su figuras posteriores, como señaló Signac, estaban inspiradas en las que poblaban los márgenes más estridentes del entretenimiento comercial parisino, en la proletarización del placer, de sus consumidores y de sus productores. Esta escena fue minuciosamente analizada de acuerdo con el sistema reputadamente

[42] Véase Michel BUTOR, «Monet, or the World Turned Upside-Down», en Thomas HESS y John ASHBERY (eds.), *Art News Annual,* XXXIV, 1968, p. 25.

[43] Para un resumen de los testimonios relativos al emparejamiento deliberado de estos cuadros, véase John HOUSE, «Meaning in Seurat's Figure Painting», en *Art History,* III, septiembre de 1980, pp. 346-349.



3. Claude Monet, *Regatas en Argenteuil,* c.1872. Óleo sobre lienzo, 48 x 75 cms. París, Musée d'Orsay.

objetivo y analítico de Charles Henry. Pero, de acuerdo con el testimonio de primera mano de Emile Verhaeren, Seurat derivaba hacia el artificio y la rigidez que imponía la mecánica emocional de Henry, pues creía identificar en su tema un proceso análogo ya operante[44]. Los historiadores del arte han reparado hace tiempo en los contornos exageradamente angulosos de los últimos cuadros de Seurat, que no eran sino la marca del cartelista Jules Chéret[45]. El material de Seurat era, como el circo o el *café-concert,* el anuncio del placer, la cara seductora que éste presenta; Seurat hablaba de esta cara con un tono de deferencia, y empleó todos sus medios formales en un intento de dominarla. Como escribió Verhaeren, «Chéret, el artista del cartel, cuyo genio él admiraba grandemente, le había encantado con la alegría y la gracia de sus diseños. Le había estudiado con la esperanza de poder analizar sus medios de expresión y desvelar sus secretos estéticos.»[46] Estas palabras son importantes para la presente argumentación, pues de hecho indican que el artista comenzó con una estética ya existente desarrollada en los márgenes infravalorados de la cultura. En su marginalidad reside su secreto encanto, que no es tanto una promesa de placer –hay testimonios de que Seurat adoptaba una actitud fría y crítica– cuanto la simple existencia de un rincón de la ciudad que ha improvisado una manera apropiada e intensa de representarse. El artista sofisticado y reflexivo, absorto en el control del artificio y la abstracción que de modo irrevocable ha adoptado para su

[44] Emile VERHAEREN, «Georges Seurat», en *La société nouvelle,* abril de 1891, trad. de Norma Broude en *Seurat in Perspective,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1978, p. 28.

[45] Véase Robert Herbert, «Seurat and Jules Chéret», en *Art Bulletin,* XI, marzo de 1958, pp. 156-158.

[46] Verhaeren, « Georges Seurat», p. 28.

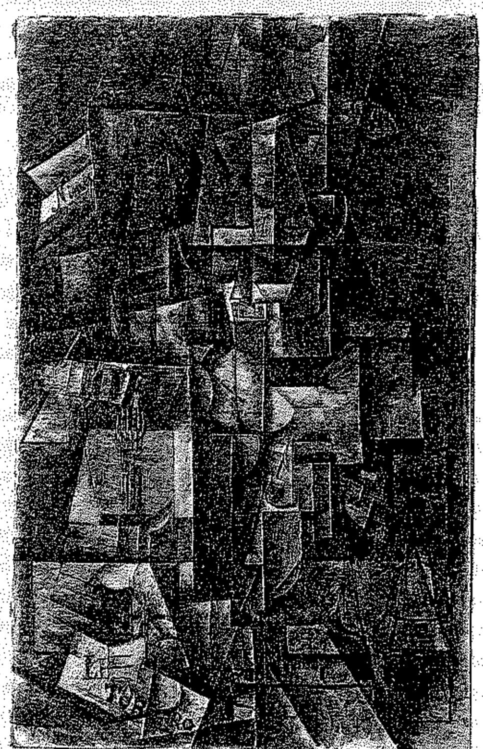
arte, y dispuesto a mantenerlo en conexión con una modalidad descriptiva apropiada a él, encuentra unos temas en los que esta conexión ya está hecha.

El cubismo afianzó su carácter crítico a través de una reubicación, en los dominios reservados del arte superior, de productos y protocolos de los estratos inferiores aún más exóticos. La iconografía de la mesa de café y el cabaré barato identifican su ambiente con notable precisión. La marca, exactamente reproducida, de la etiqueta de una botella era para Picasso y Braque tan importante como lo había sido para Manet en *La barra del Folies-Bergère*. Los folletos, los carteles, los paquetes de papel de fumar, los anuncios de almacenes comerciales, son trasladados a los cuadros considerando las asociaciones específicas de cada objeto y el juego entre ellos. Los cubistas procedían a la manera de los falsos conspiradores, o de Dupin, el detective sedentario de Poe, reuniendo testimonios de placeres y crímenes secretos, ocultos bajo la superficie aparentemente trivial de los medios de comunicación populares. Picasso pudo además sondear a los grupos rivales que buscaban su identidad en la distracción. El provinciano y chauvinista *midi* mostrado en su *Aficionado*, de 1912 (fig. 4), contrasta agudamente con el idílico sur de Francia abrazado por la vanguardia establecida. Dadas las asociaciones de las corridas taurinas francesas, la figura de la pintura –con la camisa ceñida, en un café de Nîmes, poseído de su ostentoso entusiasmo por una plaza local de segunda clase– aparece como un buscador de placer del bando enemigo. Además, en su comedia, tan evidente para un experto observador español, hay un subtexto presumiblemente político relativo al tema, por estar la corrida tradicionalmente asociada a fiestas de la extrema derecha y haber servido la plaza como lugar de cita de la agitación contra Dreyfus en el sur[47].

Por otra parte, el principio constructivo del *collage* –introducido en la práctica cubista por las mismas fechas en que se pintó el *Aficionado*– hizo colapsar la distinción entre lo magistral y lo burlesco al transformar la invención pictórica en un consumo fragmentado de imágenes manufacturadas. El *collage* opera dentro de la problemática de la modernidad pictórica, dramatizando el soporte literal mientras preserva la representación, pero ésta es una solución descubierta en un mundo secretamente codificado, pero descriptible por medio de esas superficies literales. Y el cubismo puede interpretarse como un mensaje de los márgenes no sólo en cuanto al contenido gráfico de los objetos intrusos, sino también en cuanto a su sustancia y organización. El hule y el papel pintado, que sustituyen a las sólidas superficies burguesas, tomados originalmente por Braque de su repertorio de decorador de provincias, son materiales de segunda clase –los equivalentes de las actuales láminas de vinilo que imitan el nogal o las imitaciones petroquímicas de la seda y el ante–. Como tales superficies pronto se degradan, agrietan, quiebran y palidecen, y como el papel de periódicos y carteles amarillea y se rasga con facilidad, el *collage* hace pedazos las falsas armonías de la pintura al óleo reproduciendo la fungibilidad de los bienes de consumo más vulgares.

* * *

[47] Véase Holt, *Sport and Society*, pp. 115-120.



4. Pablo Picasso, El *Aficionado*, 1912. Óleo sobre lienzo, 135 x 82 cms. Basilea, Kunstmuseum. Donación del Dr. H.C. Raoul La Roche, 1952.

> Actualmente, todos los fenómenos de la cultura, incluso los que son un modelo de integridad, se exponen a ahogarse en el cultivo del *kitsch*. Mas, paradójicamente, en esta misma época son las obras de arte las que han cargado con el peso de decir sin palabras lo que a la política le está vedado decir... No son tiempos para el arte político, pero la política ha emigrado al arte autónomo, y precisamente donde éste parece estar políticamente muerto. (T. W. Adorno, 1962)[48]

De todos los autores hoy recordados entre los que contribuyeron a la teoría del arte moderno y la cultura de masas concentrada en los años treinta, sólo Adorno fue capaz de conservar su ámbito original de referencias e intenciones. Uno de los propósitos del presente examen de la vanguardia como subcultura resistente ha sido dotar de sustancia histórica y sociológica a la postura de Adorno en lo tocante a las artes visuales. A esta luz, la autonomía formal conseguida por la pintura moderna de los primeros tiempos debe entenderse como una síntesis mediada de posibilidades derivadas de los fracasos de la técnica artística existente y de un repertorio de prácticas potencialmente

[48] T. W. ADORNO, «On Commitment», en A. ARATO y E. GEBHARDT (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, Blackwell, 1978, p. 318.

opositoras descubiertas en el mundo exterior. Desde el principio, los éxitos del arte moderno no han resultado ni de afirmar ni de rechazar su posición concreta en el orden social, sino de representar esta posición en su contradicción, abriendo así la posibilidad de un conciencia crítica en general. Aun Mallarmé, en su defensa de 1876 del impresionismo como puro arte de luz y aire, pudo también hablar de él como un arte «que, desde su primera aparición, el público calificó, con rara premonición, de intransigente, que en el lenguaje político significa radical y democrático.»[49]

En los ejemplos arriba citados se ve cómo en el avance de la vanguardia parisina se establece un ritmo regular. Para el primer impresionismo, el primer neoimpresionismo y el cubismo anterior a 1914, la inclusión provocadora de materiales extraños a la alta cultura reconocida apareció ligada a un nuevo rigor en la organización formal y una clara articulación de la atención en el hecho material de la superficie del cuadro; ambas cosas unidas permitieron un fino ajustamiento de su resuelta abstracción a las demandas de descripción –no de descripción en sentido abstracto, sino de descripción de enclaves específicos de la ciudad comercial–. El grupo de vanguardia materializó este empeño en una intensificación de la cooperación y el intercambio colectivos, en obras de arte concretas que participaban de un concentrado diálogo grupal sobre medios y criterios. Pero, en todos los casos, a este momento siguió una retirada –de la descripción específica, del rigor formal, de la vida de grupo y de los márgenes de la cultura de la mercancía al centro de la misma–. Y este esquema marca las limitaciones inherentes a una subcultura resistente que se concibió como una solución a la experiencia problemática de un grupo marginado y descontento.

La pintura de Monet posterior a los primeros años de la década de 1880 puede considerarse como emblemática del destino de la vanguardia impresionista. El problema de la descripción verificable se relajó cuando el artista se retiró a lugares remotos o aislados para pintar: la dificultad de improvisar órdenes pictóricos apropiados a una forma compleja y sensualmente animada de sociabilidad quedó obviada por la concentración en motivos estables, simplificados y despoblados (uno ve que esto es una catedral, un rimero de heno, una fila de álamos; la pintura no tiene que intentar convencer). En este proceso, la pincelada ancha y definida de la década de 1870, mantenida entre la estructura y la descripción, fue reemplazada por una superficie preciosista, culinaria, que en gran medida abandonaba la tarea de dramatizar la lógica constructiva. No es casual que la década de 1880 fuera el período en que Monet, gracias a la conquista por Durand-Ruel del mercado americano, alcanzó el éxito económico. Pissarro repudió tal éxito en 1887 como excentricidad ostentosa de un tipo bien familiar y vendible: «Monet juega su juego de mercader, y le sirve; pero va contra mi carácter hacer algo parecido, no es de mi interés, y estaría en contradicción sobre todo con mi concepción del arte. ¡No soy un romántico!»[50]

En esta época, Pissarro se había unido a los neoimpresionistas, para los que las «muecas» de espontaneidad de Monet eran justamente objeto de debate. Monet había

[49] Mallarmé, «Impressionists», p. 33.

[50] Carta de 9 de enero de 1887; en Camille PISSARRO, *Letters to His Son Lucien*, J. REWALD (ed.), Londres, Kegan Paul, 1943.

transformado el impresionismo; la pintura alrededor del juego pasó a ser una variedad de juego en sí mismo (éste es el sentido en el que la pintura moderna se convierte en tema de sí misma en un sentido regresivo). Los neoimpresionistas tornaron a los lugares de juego efectivo en la sociedad –volviendo a poner convenientemente en primer plano el problema formal de la pincelada/sensación frente al orden mayor que la gobierna–. El resultado del laborioso método de Seurat fue una composición resuelta y estable, hecha nada más que de color. Pero, cuando el grupo siguió empleándolo después de su muerte prematura, la pincelada puntillista se expandió, se hizo más libre y más expresiva en sí misma, cooperando con las pinceladas vecinas menos en el orden de las relaciones finamente ajustadas entre colores que como parte de una animación relajada, rítmica, de áreas planas. Esta «creación variada y personal», proclamada por Signac en 1894, también supuso un apartamiento de los temas puramente urbanos en favor de un repertorio de vistas turísticas corrientes: puestas de sol, aldeas de pescadores de la Côte d'Azur, el monte Saint-Michel, Venecia. Como en el impresionismo de la década de 1880, se estilaba el gesto único con el pincel, ahora anunciado como un tipo de juego jugado sobre el terreno aproblemático proporcionado sumultáneamente por el motivo y por la superficie del cuadro.

Esta tendencia prosiguió en manos de jóvenes pintores que pronto serían llamados *fauves*. Derain y Matisse, que alcanzaron la madurez artística en el ambiente del neoimpresionismo tardío en el sur de Francia, usaron el puntillismo liberado como punto de partida. El resultado fue una pintura hecha de trazos sueltos y manchas extensas de color saturado, cuya función descriptiva era informalmente laxa y asistemática. Los motivos paisajísticos convencionalizados contribuyeron mucho a este proceso, dando licencia a la libre abstracción de efectos de superficie. El marchante de Derain, Ambroise Vollard, sabía lo que hacía cuando, a la vista del éxito que tuvieron los cuadros de Monet de la década de 1890 en Londres, envió al joven artista a Inglaterra. Derain regresó debidamente provisto de una colección de vistas de tarjeta postal: el Big Ben, la abadía de Westminster, el Tower Bridge[51]. El «movimiento» *fauve* fue prácticamente objeto de una apropiación antes de que adquiriera su identidad pública en las exposiciones de los Indépendants y en el Salon d'Automne de 1906: los coleccionistas se habían decantado por los cuadros mayores; Vollard estaba comprando los estudios de los pintores, y el crítico Louis Vauxcelles, que les bautizó con un nombre supuestamente burlón, de hecho hizo de ellos una lírica defensa. Los *fauves* estuvieron muy cerca de ser la primera vanguardia de preventa[52].

Pero con este éxito se impuso aquella suerte de indeterminación que Pissarro había desacreditado en Monet. En carta a Maurice Vlaminck escrita en L'Estaque en 1905, Derain expresaba así de elocuentemente sus dudas:

> Verdaderamente hemos llegado a una fase muy difícil del problema. Estoy tan perdido, que me maravillo de poder hallar palabras para explicárselo. Si rechazamos los usos decorativos, la única dirección que podemos tomar es la de purificar esta transposición

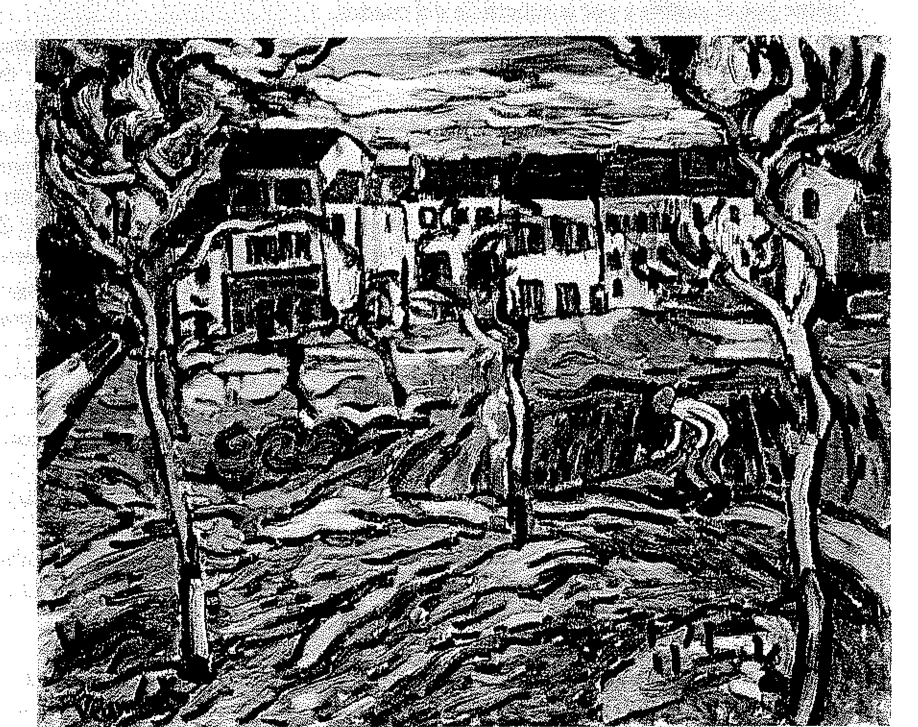
[51] Véase J.P. CRESPELLE, *The Fauves*, Nueva York, 1962, p. 112.

[52] Véase Ellen OPPLER, *Fauvism Reexamined*, Nueva York, Garland, 1976, pp. 13-38.

de lo natural. Pero, hasta ahora, esto sólo lo hemos hecho con el color. En nuestra concepción del arte faltan el dibujo y otras cosas más.

En suma, sólo veo el futuro en términos de composición, porque trabajando delante de la naturaleza soy esclavo de tantas cosas triviales, que pierdo la inspiración que necesito. No puedo creer que el futuro siga nuestra senda: por una parte, tratamos de liberarnos de las cosas objetivas, y por otra las preservamos como el origen y fin de nuestro arte. No, viéndolo todo desde la distancia no acierto a ver qué podría hacer que resultara lógico[53].

Con la asimilación a un modernismo más o menos oficial no se llegó a un proyecto descriptivo, con la consiguiente erosión de la lógica pictórica. De hecho es posible apreciar un contraste útil entre la obra de Derain o de Matisse de aquel entonces y la obra contemporánea de Vlaminck, quien permaneció en el anillo suburbano y semiindustrializado de París. En las pinturas de este último de 1904-1905, como las *Casas de Chatou* (fig. 5), el color y la pincelada *fauves* obran contra sus esperadas connotaciones de exuberancia y reposo; la inestabilidad deliberada de la técnica persigue, por el contrario, reproducir la aspereza e inestabilidad de este paisaje particular. En térmi-



5. Maurice Vlaminck, *Casas de Chatou*, 1904-1905. Óleo sobre lienzo, 81,9 x 100,3 cm. Art Institute of Chicago, donación de Mr. y Mrs. Maurice E. Culberg.

[53] André DERAIN, *Lettres à Vlaminck*, Paris, Flammarion, 1955, pp. 146-147.

nos formales, esta pintura es también una de las obras *fauves* más rotundas e integrales, y la confianza arrolladora del artista, su capacidad para usar los colores más brillantes cuando no se proponía sino transmitir la crudeza y dejadez ambientales, pudieron haber intensificado las preocupaciones de Derain sobre su propia dirección.

Hijo de la clase obrera suburbana, Vlaminck no era un turista en estas pinturas, y ello lo colocaba aparte de sus colegas. Braque, que había llevado el gesto y el color liberados muy lejos en la dirección de la abstracción de superficie, llevó a cabo pocos años después la ruptura más decisiva con el efímero idilio *fauve;* se apartó con Picasso del aparato de exposiciones y galerías durante los años cruciales de la experimentación cubista, renovando la vieja práctica vanguardista de la colaboración. Aun con la colectividad reducida al número mínimo de dos, la anulación de la personalidad creadora llegó al máximo. Y la combinación de esta retirada y esta opción por la investigación razonada y compartida estaba ligada a la representación –y celebración– específica de una forma de vida compacta y marginada.

* * *

La práctica modernista afirma su derecho a la autonomía enfrentándose, desde su evidente coherencia formal, a la diversidad vacía de la industria cultural, a la aptitud para el mercado, a la búsqueda especulativa de consumidores y a las apuestas seguras. Pero su mayor éxito en esta oposición lo había alcanzado por el procedimiento de representar detalladamente el carácter de la cultura manufacturada a que se oponía. El *Aficionado* de Picasso cambió el idilio del sur de Francia en un gesto bochornoso de ociosidad. Los dadaístas de Berlín fueron quienes más atención prestaron a este potencial del cubismo, intentando representar en sus obras la debilidad de la vida esclavizada a la racionalidad industrial. Raoul Haussmann escribió en 1918: «En dadá se encontrará usted con su verdadero estado: maravillosas constelaciones en materiales reales, alambre, vidrio, cartón, tela, orgánicamente adecuados a su debilidad consumada, esencial; a su propia artificialidad»[54]. Pero el ejemplo del dadá de Berlín sirve para demostrar que, para evidenciar este particular sentido, había que acabar con todas las pretensiones del arte de resolver y armonizar la experiencia social. El precedente cubista, en contraste, había sido un esfuerzo por mantener esta aspiración, por articular y defender un espacio estético protegido. Y, por ceñirse a ella, acabó siendo asimilado y sobrepasado, como todas las respuestas subculturales exitosas.

El *collage* –resultado final de la compaginación cubista de lo alto y lo bajo– fue incorporado como una fuente de sensaciones y simplificaciones frescas a un modernismo oficial implacable. En la fase sintética del movimiento, la introducción de materiales antes extraños al medio pictórico resolvía la escena ruidosa y heterogénea del ocio marginal en la sonoridad de la pintura de museo. La distancia crítica fue nuevamente sacrificada en 1915, cuando, tras partir Braque para el frente, Picasso regresó al ilusionismo convencional y el pastiche de historia del arte al tiempo que continuaba

[54] Véase Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1948, p. 40.

produciendo cuadros cubistas. Esta jugada acabó con la exigencia cubista de una necesidad lógica y descriptiva, reconociendo que el cubismo se había convertido un estilo postizo, una variedad lista para usar entre muchas otras en oferta. El crítico Maurice Raynal, cuando en 1924 escribía admirativamente sobre *Los músicos* de Picasso, decía más de lo que sabía al considerar esta obra «como un magnífico escaparate de invenciones y descubrimientos cubistas.»[55] El tema de esta pintura y otras anteriores cuenta la misma historia: después de 1914, los estridentes animadores contemporáneos, prácticamente extinguidos, que poblaron la pintura cubista anterior cedieron su puesto a arlequines, pierrots y polichinelas –melancólicos *clowns* descendientes de Watteau y el pasado preindustrial, tristes metáforas de una vocación artística alienada.

* * *

El argumento básico del presente ensayo es el siguiente: la negación modernista –que es la manifestación del modernismo en sus momentos más vigorosos– procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolos *así* desde dentro. Pero el modelo de la alternancia de la provocación y la retirada indica que estas ecuaciones son al cabo tan productivas para la cultura afirmativa como para la articulación de la conciencia crítica. Podrán los tradicionalistas lamentar el derrumbamiento de la autoridad artística del pasado: siempre habrá una elite de individuos que darán la bienvenida a nuevos valores y nuevas variedades y técnicas de la sensibilidad. Es fácil interpretar superficialmente esta disposición como una atracción por el hechizo de lo marginal, por las poses arriesgadas y singulares. Pero hay una explicación más profunda, más sistemática, de esta aceptación, que ha terminado domesticando cada movimiento modernista.

El contexto de la vida subcultural es la orientación, dentro de una economía capitalista, al consumo como justificación de tal economía. El éxito de esta orientación –inseparablemente ligado al progresivo manejo del consenso político– depende de deseos y sensibilidades en expansión, esto es, de las habilidades requeridas por una mercadotecnia cada vez más intensamente aplicada a la gratificación sensual. En nuestro presente, saturado de imágenes, la industria de la cultura ha demostrado su capacidad de organizar y vender casi toda variedad imaginable de objetos de deseo, pero como su lógica última es la estrictamente racional y utilitaria de maximización del provecho, no es capaz de inventar los deseos y sensibilidades que explota. De hecho, el énfasis en la continua novedad, básico en esta industria, se contrapone a la necesidad que cada gran empresa tiene de estandarización de los productos y de una economía encauzada. Esta dificultad vienen a resolvérsela las subculturas más defensivas y resistentes, que nacen como espacios de relajación negociados en los márgenes de la vida social controlada. Estos grupos son los encargados máximos del ocio, los pioneros del

[55] Maurice RAYNAL, «Quelques intentions du cubisme», *Bulletin de l'effort moderne*, 4, p. 4; citado en Benjamin H. D. BUCHLOH, «Figures of Authority, Ciphers of Regression», en *October*, 16, primavera de 1981, p. 44.

mismo, que por esta razón hallan las maneras más sorprendentes, inventivas y efectivas de usarlo. Sus formas improvisadas son normalmente convertidas en productos vendibles, inicialmente por empresarios de nivel artesanal que brotan en y alrededor de alguna subcultura activa. Gracias a sus esfuerzos, un amplio círculo de consumidores obtiene acceso a alguna atractiva pose subcultural, aunque en una forma más exterior y superficial, cuando los elementos del estilo original son sacados del contexto del ritual sutil que inicialmente los informó. En este punto, los grandes consorcios de la moda y el entretenimiento no pueden sino celebrar una tendencia para ellos prometedora. Ellos seleccionan componentes ya diluidos de un complejo estilístico, los adaptan a las demandas de la manufactura de masas y los hacen llegar hasta el último tratante y el último mostrador de ofertas.

El traspaso del estilo del margen al centro desdibuja la forma de su vitalidad y sutilidad originales, pero un residuo suficiente de estas cualidades permanece, de tal modo que las sensibilidades del público se ajustan más o menos aproximadamente a la proporción del mismo que los distintos sectores de la industria de la cultura requieren y pueden absorber. Lo que es más: el éxito de esta traducción garantiza su repetición cíclica. Es verdad que el aparato del consumo espectacular logra convertir lo que es un genuino empeño humano –el de la resistencia como tal– en bienes comercializables, pero su procedimiento no es sencillo. La explotación por la industria de la cultura sirve al mismo tiempo para estimular y complicar estos empeños, de manera que continuamente exceden y superan los programas de dicha industria. La expansión de la economía cultural crea continuamente nuevas orillas, y los miembros jóvenes y más extremados de las subculturas asimiladas se reagrupan, con nuevos reclutas, en posiciones aún más marginales. Y, así, el proceso empieza de nuevo.

Los elementos de este mecanismo estaban presentes a mediados del siglo XIX, y el resto del siglo vio cómo maduraban en el deporte, la moda y el entretenimiento[56]. La vanguardia artística proporciona un ejemplo temprano y desarrollado del proceso en marcha. De hecho, debido a su posición única entre las zonas altas y bajas de la cultura de la mercancía, este grupo desempeñó una función especial y poderosa dentro del proceso. Su servicio podría ser descrito como una intermediación necesaria entre lo superior y lo inferior, en la que la vanguardia obraba como una especie de instrumento de investigación y desarrollo al servicio de la industria de la cultura.

[56] Véase William Weber, *Music and the Middle Class*, Londres, Croom Helm, 1975, pp. 105-106. Weber describe cómo de la clase artesana surgieron grupos corales radicales durante la revolución de 1830, que en 1823 llegaron a estar lo suficientemente organizados para dar un concierto en el que participaron veinte clubes de canto y seiscientos cantantes. Posteriormente, varios de estos clubes empezaron a cantar en teatros comerciales y conciertos al aire libre. Esta forma improvisada de vida musical comunitaria fue suprimida por el estado con las medidas generales tomadas en 1833-1835, pero la forma resurgió gracias al empeño de un empresario llamado William Wilhelm, quien en 1836 empezó a recibir subsidios del Estado para clases de canto. Llamados orfeones, estas sociedades tenían como miembros a personas pertenecientes sobre todo a las clases trabajadoras y artesanas, pero el público asistente a sus muy concurridos y caros conciertos era de clase media o aristocrático. Esta evolución alcanzó su punto culminante en 1859, cuando se invitó a los orfeones a cantar para Napoleón III en el nuevo Palacio de la industria.

Para empezar con el público principal de la vanguardia, el hecho de que ésta dependiera del patrocinio de las elites –el «cordón umbilical de oro»– no puede ser descrito sin más como una circunstancia poco consecuente o lamentable. Hay que suponer que, por duradera que sea una forma de intercambio social, no está basada meramente en la condescendencia o la caridad del opulento: la vanguardia sirve a los intereses de sus consumidores efectivos de una manera que trasciende la atracción puramente individual por la «cualidad» o el hechizo de lo prohibido. En su apropiación selectiva de la cultura periférica de masas, los artistas avanzados buscan las zonas cuyos usos sociales conservan alguna espontánea vitalidad en una sociedad cada vez más administrada y racionalizada. Ellos los refinan y empaquetan, y los envían a un elitista público conocedor. Ciertos procedimientos ya exhaustos del arte superior establecido son fuertemente rechazados, pero la categoría misma es conservada y renovada –renovada por los descubrimientos estéticos de grupos ajenos a las elites–.

Pero el proceso de incorporación selectiva no concluye aquí. El modernismo legitimado es a su vez reempaquetado para el consumo como mercancía *chic* y *kitsch*. La obra de vanguardia regresa así a la esfera de cultura donde tuvo su origen mucho de su material sustancial. Éste era sólo un material de unos pocos años antes de que la visión impresionista de la diversión comercial se convirtiera en anuncio de la cosa misma, en parte funcional de la incitación mediante imágenes dirigida a turistas y residentes[57]. En el siglo XX, este proceso de recuperación de la cultura de masas ha operado en una escala cada vez mayor. La visión cubista del flujo sensorial y el aislamiento de la ciudad se convirtió en el *art déco* en vocabulario de prontuario para un *look* enteramente moderno en moda y diseño. La geometrización cubista de la forma orgánica en un juego de planos que se traslapan y la ilusión tridimensional que la acompañaba, fue una de las principales ideas responsables de la transformación de la arquitectura y el interiorismo modernos en un refinado y apreciado *high style*. El sello del *art déco* así anunciado, ahora también a través de un medio tan poderoso como el vestuario y el decorado cinematográficos, se imprimió en toda clase de productos de los años veinte y la época de la depresión: edificios de oficinas, fábricas, utensilios domésticos, mobiliarios, vajillas. (El estilo del *art déco* también fue fácilmente admitido en la imaginería del cuerpo mecanizado característica del utopismo protofascista y fascista.)

El caso del surrealismo es quizá el ejemplo más notable de este proceso. Breton y sus compañeros habían descubierto en los lechos sedimentarios de un primitivo París capitalista algo así como el inconsciente material de la ciudad, el residuo de represiones olvidadas. Pero con su recuperación de formas marginales de consumo, con su

[57] En relación a este cambio, la obra de Toulouse-Lautrec como diseñador e ilustrador puede considerarse emblemática. Su ironía, perversidad y extremismo composicional daban continuidad a las formas previamente establecidas de atención vanguardista al espectáculo de los bajos fondos. Pero, en su obra comercial, ciertos recursos modernos patentes llegaron a constituir el vocabulario preferido de un sector emergente de la industria del entretenimiento. El colapso del arte en su temática se mostró en su máxima concreción y posibilidad en 1895, cuando la artista de Folies-Bergère llamada La Goulue apareció sola en el Foire du Trône sobre una estructura que, vista exteriormente, parecía estar literalmente hecha con dos grandes paneles pintados por Lautrec. Véase P. HUISMAN y M. G. DORTU, *Lautrec by Lautrec*, Nueva York, 1964, p. 84.

hacer manifiesto este texto latente, proporcionaron al anuncio moderno una de sus herramientas visuales más poderosas: ese terreno, ahora familiar, en el que las mercancías se conducen de forma autónoma y crean un paisaje onírico seductor.

* * *

El presente ensayo no ha pretendido emitir un veredicto sobre el modernismo en las artes visuales. La discusión reciente sobre este tema ha sufrido un exceso de veredictos. Típicamente, se ha escogido como definitivo un momento de la serie de transformaciones aquí descritas. Los iconógrafos sociales del modernismo (la tendencia más reciente en la historia del arte) se limitan en gran medida al puro material. Los dialécticos de la estética, defendiendo a Adorno hasta el final, se concentran en el momento de negatividad cristalizado en la forma. Los triunfalistas del modernismo –el último Greenberg y sus seguidores, por ejemplo– celebran la recuperación inicial de esta forma en un continuo canon valorativo. Finalmente, esta recuperación es objeto de ataque desde dos variedades contradictorias del posmodernismo: la versión ofrecida por la izquierda ve en este momento la revelación de que la negación modernista fue siempre un disimulo, nunca más que una manera de remozar las mercancías para la élite; la ofrecida por la derecha, avanzando un pluralismo relajado y ecléctico, ve esta recuperación insuficiente y no tolera la conservación de cualquier negatividad, incluso cuando es totalmente sublimada en criterios formales.

El propósito del presente ensayo ha sido ampliar la discusión para incluir, o más bien reincluir, todos los elementos presentes en la formulación original de la teoría modernista. Una de las motivaciones para escribirlo fue la reflexión sobre el hecho de que los momentos que dieron desarrollo a los ulteriores discursos sobre el arte moderno y la cultura de masas se reducen a uno solo. Los debates corrientes sobre ambos temas comienzan invariablemente con los mismos nombres –Adorno, Benjamin, Greenberg (menos frecuentemente Schapiro, pero esto tendría que cambiar)–. Sin embargo, muy raramente se trata en estos debates de ambos temas conjuntamente. Pero inicialmente siempre ocurría que la teoría de un tema era la teoría del otro. Y en esta identidad yacía la idea, ocasionalmente manifiesta y siempre latente, de que los dos podían separarse, pero no de una manera fundamental. La cultura bajo las condiciones del capitalismo desarrollado muestra los dos momentos de la negación y la tendencia, últimamente irresistible, a la acomodación. El modernismo vive en la tensión entre estos dos movimientos opuestos. Y la vanguardia, portadora de la enseña del modernismo, ha tenido éxito cuando ha encontrado una ubicación social donde esta tensión es visible y puede obrar.

6. Cecil Beaton, prueba fotográfica con modelo para la edición americana de la revista *Vogue* en la exposición de Pollock, Betty Parsons Gallery, 1951.

2

La formación de la Escuela de Nueva York

¿Qué diferencia establece el hecho de que, en 1951, algunas de las pinturas más destacadas y acabadas de Jackson Pollock se usaran, cuando apenas estaban secas, como telones para las modelos de costura que aparecían en las páginas de *Vogue* (fig. 6)? Durante décadas de comentarios adulatorios sobre la Escuela de Nueva York, la respuesta podría haber sido: ninguna en absoluto. Pero el paisaje crítico y erudito ha cambiado. Semejante avenimiento entre los requerimientos del comercio y la cumbre de las realizaciones formales modernas ya no puede despacharse como un accidente pasajero, adventicio –no es posible, ciertamente, desde la publicación, en 1983, de *How New York Stole the Idea of Modern Art*[1], de Serge Guilbaut.

En este celebrado, denostado y todavía infravalorado estudio, Guilbaut documentaba una convergencia previa entre la pintura moderna y los requerimientos propagandísticos de la hegemonía americana de la posguerra. La historia que, básicamente, debía contar era la de cómo intereses principalmente políticos y comerciales, ávidos de símbolos de legitimación cultural, capturaron un tipo de arte que hasta entonces había estado sumido en el aislamiento y la indiferencia. En medio de las disputas de la guerra fría se procedió a atrapar una obra pictórica y a proyectarla globalmente como emblema de la libertad americana y el poder benefactor de tal libertad. La dominación cultural en el campo de las artes visuales fue orquestada como un acompañamiento para el nuevo papel de América como poder mundial dominante.

Esto ya lo habían observado retrospectivamente otros autores, pero Guilbaut fue el primero en examinar con todo detalle los engranajes internos de este proceso[2].

---

[1] *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

[2] Véase, entre otros, Max Kozloff, «American Painting during the Cold War», *Artforum*, XI, mayo de 1973, pp. 42-54; Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War», *Artforum*, XII, junio de 1974, pp. 39-41.



7. Jackson Pollock, *Mural*, 1944. Óleo sobre lienzo, 604,5 x 246 cm. University of Iowa Museum of Art, donación de Peggy Guggenheim.

Retrocediendo en su investigación hasta los años treinta en Nueva York, Guilbaut describió los motivos por los que los artistas se habían hecho gradualmente vulnerables a esta apropiación. En los primeros años cuarenta, éstos se encontraron doblemente cercados: primero, por la coerción que sobre ellos ejercían las acciones que habían llevado a cabo en el pasado en pro de un arte políticamente comprometido; segundo, por su dependencia provincial de los grandes artistas modernos parisinos, muchos de los cuales vivían entonces en el exilio americano, permitiendo la comparación directa. La consecuencia final fue un arrojarse a los brazos del americanismo oficial, y esta alianza se selló en 1947 y 1948, cuando el resurgir de la hostilidad nativa al arte moderno urgió al *establishment* cultural a dar mayor peso a una vanguardia autóctona[3]. Una de las caras públicas de esta alianza fue la valoración positiva –bien que distanciada– de Pollock por la revista *Life*, de Henry Luce, órgano unisonante del triunfalismo americano[4].

Las atenciones de *Vogue* y *Life* giraban por igual en torno de un rasgo fundamental común a prácticamente toda la pintura de la Escuela de Nueva York: el tamaño mural de las pinturas. Pero, de las dos apropiaciones, sólo una puede ofrecer alguna explicación sobre los orígenes de la fijación americana por los lienzos gigantes. La proyección ideológica oficial de este nuevo arte como un símbolo americano –la versión *Life*– se afirmaba ciertamente en esta escala expandida, pero los artistas en cuestión ya se movían en esta dirección bastante antes de alcanzarse el punto de inflexión que marcaron los años 1947 y 1948. Es más que dudoso que los *managers* culturales fuera de la pequeña vanguardia pudieran haber imaginado esta evolución, y menos aún que pudieran haberla hecho asunto de su incumbencia. En contraste, la utilización que hiciera *Vogue* del arte como un telón para sus modelos tiene su origen en los estadios más tempranos de la genealogía del gigantismo abstracto neoyorquino.

---

[3] Para una discusión más detallada de este momento, véase Guilbaut, «The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art», en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Institute of Contemporary Art, 1985, pp. 52-93.

[4] Representado de un modo más gráfico y notorio por el artículo «Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?», en *Life*, 8 de agosto de 1949, donde se lee el siguiente juicio (p. 42): «... a la edad de treinta y siete años, Jackson Pollock ha irrumpido como un fenómeno nuevo y luminoso del arte americano». Para un examen un tanto tendencioso, pero útil por lo clarificador del papel afirmativo de *Life* en la recepción de la Escuela de Nueva York, véase Bradford R. COLLINS, «*Life* Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-1951: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise», en *The Art Bulletin*, LXXIII, junio de 1991, pp. 283-308. T. J. Clark se extiende en detalles sobre algunos comentarios verbales de Guilbaut relativos a las fotografías de *Vogue* en «Jackson Pollock's Abstraction», en Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, pp. 172-243.

* * *

El paso definitivo en la implantación del gran lienzo abstracto se produjo con el *Mural* de Pollock (fig. 7), lienzo terminado en 1944, pero encargado el año anterior por su nueva patrocinadora Peggy Guggenheim. Como se sabe, para acomodar el enorme tamaño del lienzo montado, el artista se vio obligado a derribar, sin los debidos permisos, una pared que separaba su propio estudio del recientemente ocupado por su hermano Sande. En una época en que una pintura moderna se consideraba grande si medía cuatro o cinco pies de lado, ésta medía aproximadamente nueve por veinte pies. Pollock escribió a su hermano mayor Charles, con comprensible júbilo, que el cuadro parecía «bastante grande, pero excitante a más no poder», añadiendo con comprensible orgullo que él no había estado sujeto a «ninguna idea preconcebida sobre qué o cómo lo pinto.»[5] Pero había un aspecto al que sí hubo de someterse, y que además era el factor clave de la entera ecuación: su tamaño físico no lo había decidido él. A esta pintura le dio, claro está, el título de *Mural*, pues tal era lo que su patrona había originalmente decidido que fuera. El matrimonio de Peggy Guggenheim con Max Ernst acababa de romperse, y ella había iniciado nuevas relaciones con un inglés acaudalado y dandi llamado Keneth McPherson[6]. Ella subrayó este cambio adquiriendo un nuevo apartamento, que tenía una singularidad arquitectónica: en su entrada había un largo vestíbulo bajo desde el que se ascendía por unas escaleras al apartamento propiamente dicho. Guggenheim estaba espantada ante las ideas que se le ocurrieron a McPherson para decorar este espacio sin interés en sí, pero simbólicamente importante: en palabras de Peggy, «no parecía darse cuenta de que aquella vida demasiado lujosa y rodeada de placeres pertenecía al pasado y ya no podía estar en consonancia con nuestro tiempo.»[7] La carrera de Peggy, tanto en términos empresariales como sociales, dependía de que ella se mantuviera en consonancia con el último viraje del gusto. Los viejos surrealistas, con sus cuadros de gabinete preciosistamente elaborados, pertenecían a esa «vida demasiado lujosa y rodeada de placeres» que Guggenheim había conocido antes, pero que ahora quería descartar (al menos en apariencia) como inadecuada a una época de carestía y sacrificio generales.

La ruptura con Ernst se había acompañado de un distanciamiento general de los surrealistas exiliados, a los que Peggy había apadrinado en su galería Art of this Century. Ahora había un nuevo grupo alrededor de ella: Howard Putzel, el marchante americano francófilo; James Johnson Sweeney, el poeta irlandés francófilo y satélite de James Joyce, que había hallado un lugar entre el personal del Museo de Arte Moderno; Roberto Matta, el pintor surrealista nacido en Chile, único del grupo que intentaba hacer alianzas estratégicas con jóvenes americanos[8]. Ellos fueron quienes convencieron a Peggy Guggenheim

[5] Francis V. O'CONNOR y Eugene V. THAW, *Jackson Pollock: Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1978, IV, p. 228.

[6] Véase Jacqueline Bograd WELD, *Peggy: The Wayward Guggenheim*, Londres, Bodley Head, 1986, pp. 308 ss.

[7] Véase Peggy GUGGENHEIM, *Out of this Century*, Londres, André Deutsch, 1980, p. 295.

[8] Sobre los antecedentes y circunstancias de las relaciones de Putzel y Sweeney con Guggenheim, véase Weld, *Peggy*, pp. 194, 300 y 330-2. Sobre el primero, véase el importante artículo de Melvin P. LANDER «Howard Putzel: Proponent of Surrealism and Early Abstract Expressionism in America», en *Arts*, LVI, marzo de 1982,

de que debía apadrinar a Pollock, lo cual se materializó en una exposición individual realizada en 1943 y en el contrato extraordinario que garantizaba al artista un ingreso mensual regular[9]. Sobre este particular existe el testimonio directo de Lee Krasner:

> Fue Howard Putzel quien realmente hizo a Jackson el contrato. Seguramente a instancias de Peggy, pero la verdad es que dudo que hubiera habido un contrato sin Howard. Howard iba a nuestra casa cada noche, y fue quien dijo a Jackson lo que debía hacer y cómo. De otro modo, sencillamente dudo de que se hubiera cerrado. Todo este asunto estuvo basado en nuestra amistad con Putzel[10].

Ningún artista americano –en realidad, ningún artista de ningún país– fue objeto de semejante inversión financiera de carácter especulativo[11]. Sweeney fue el encargado del acompañamiento verbal que necesitaba este cambio orquestado del gusto. En palabras, bien conocidas, de su introducción al catálogo de la primera exposición, describía el talento de Pollock como «impredecible... indisciplinado... una prodigalidad mineral aún no cristalizada... pródigo, explosivo, desaliñado.»[12] La misma retórica –«magmático... fuerza elemental ... furia de la naturaleza animal»– reapareció al año siguiente cuando utilizó la pintura de 1943 *She-Wolf* para ilustrar un artículo en *Harper's Bazaar*: «la armonía», declaraba Sweeney, «nunca será una virtud en su obra. Cualquier intento de conseguirla le exigiría moderar toda su expresión, y ello significaría su castración final.»[13]

Pollock, por su parte, estaba profundamente irritado por esta caracterización, pues implícitamente contrariaba sus intensos esfuerzos por imponer disciplina a sus composiciones[14]. Pero, al mismo tiempo, estaba en deuda precisamente con aquella mitología de su descubrimiento del lienzo monumental. Gracias a estas intervenciones de miembros del círculo de Guggenheim, el *Mural* se había convertido en foco del incipiente culto a Pollock. Su tamaño –que excedía con mucho de los mayores formatos en que él había trabajado hasta entonces– se adecuaba a su concepción evolutiva de las dimensiones que un pintor quintaesencialmente americano debía usar. Inicialmente, esta idea pudo haber

pp. 85-96. Sweeney era en ese momento técnicamente miembro del Museum of Modern Art's Junior Advisory Commitee. Dirigió unas cuantas exposiciones antes de asumir formalmente el cargo de director of the Department of Painting and Sculpture en 1945; véase *The Museum of Modern Art: The History and the Collection*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 22.

[9] Véase Angelica Zander RUDENSTINE, *The Peggy Guggenheim Collection, Venice*, Nueva York, Abrams, 1985, p. 775. Sobre el papel de Sweeney, véase Stephen NAIFEH y Gregory White SMITH, *Jackson Pollock: An American Saga*, Londres, Barrie and Jenkins, 1989, p. 442; sobre Putzel, véase *infra*.

[10] Citado en Weld, *Peggy*, p. 306.

[11] *Ibid.*, citando a Greenberg: «Los contratos (con Guggenheim y, luego, con Betty Parsons) eran de todo punto únicos para esta generación de artistas...» Sobre los términos del contrato, véase Rudenstine, *Guggenheim Collection*, p. 641.

[12] «Introduction», *Jackson Pollock*, Nueva York, Art of this Century, 1943, s.l. Reproducida en facsímil en O'Connor y Thaw, IV, p. 230.

[13] «Five American Painters», en *Harper's Bazaar*, abril de 1944, citado en B. H. FRIEDMAN, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, Nueva York, McGraw Hill, 1972, p. 63.

[14] Sobre la irritación de Pollock en 1943, véase Naifeh y Smith, *Pollock*, p. 463; puede verse un facsímil de la cortés respuesta que pensó enviar a Sweeney en O'Connor y Thaw, *Pollock*, IV, p. 230.

venido de Putzel, de quien se dice que esperaba comprobar si un tamaño semejante liberaría las energías contenidas en las pinturas más pequeñas[15]. Pero no fue otro que Marcel Duchamp quien hizo quizá la contribución más decisiva al sugerir a Guggenheim que era preferible pintar sobre un gran lienzo que hacerlo directamente en la pared del apartamento[16]. Su razonamiento era inobjetable: ella podría entonces llevarse el cuadro cuando se mudara, pero el intelectual que concibió las ideas más originales del siglo sobre la movilidad y disponibilidad de las obras de arte sin duda tenía otras ideas que iban más allá de lo meramente práctico. No hacía sino concederle a la obra su ambigüedad objetiva, inaugurando una serie de (como el propio Pollock luego diría) «grandes cuadros transportables cuyo lugar está entre el caballete y el mural.»[17] Para Guggenheim, las pasadas vinculaciones de Pollock al muralismo corriente de Thomas Hart Benton, el Federal Arts Project y el taller del pintor comunista David Siqueiros subrayaban la preocupación que ella debía mostrar por las realidades de la época de la guerra (en otras manos, aquella grandiosidad podría haber significado un exceso desconsiderado y barroco).

Según ciertos comentarios, Pollock estuvo durante seis meses paralizado ante el monumental lienzo blanco antes de cubrirlo todo repentinamente de pintura en una sola noche[18]. Cualquier cosa que hubiera hecho el proyecto de Pollock tan excepcionalmente productivo estuvo ligada a este único momento. Él mismo habría tardado tres o cuatro años en asumir todas sus implicaciones en la serie canónica de sus pinturas producidas entre 1947 y 1952 (esta tardanza permitió que coincidiera con la cultura de la guerra fría). Pero con su pintura de 1944 había ya descubierto cuán liberador podía ser trabajar en unas dimensiones semejantes, cómo éstas podían inducir una nueva rapidez en las pinceladas y una nueva amplitud del movimiento físico en el modo de pintar. De estas demandas dimensionales se derivó su nueva lógica composicional, basada en la repetición de figuras caligráficas, dispersadas y acumuladas hasta el punto de que ellas creaban su propio orden, no figural ni jerárquico y coextensivo con el soporte rectangular –mas no idéntico a él–. Su innovación era tanto más impresionante cuanto que se llevaba a cabo en una superficie vertical con pinceles convencionales y pintura sin rebajar[19]. (Si esta pintura sigue infravalorada en la literatura, puede ser debido a que se halla en un lugar tan remoto como la universidad de Iowa.)

La aparente espontaneidad con que Pollock llenó el gran lienzo confirmaba además el mito americano, aunque los patrocinadores de esta empresa pertenecieran al grupo menos americanizado imaginable. Ellos habían proyectado a Pollock expresamente a un espacio

[15] Véase Weld, *Peggy*, p. 306.

[16] Véase Guggenheim, *Out of this Century*, p. 295.

[17] En la solicitud de Pollock de una beca Guggenheim; véase Connor y Thaw, *Pollock*, IV, p. 238.

[18] Véase la carta de Pollock a su hermano Charles (julio de 1943) en Connor y Thaw, *Pollock*, IV, p. 228. Los distintos testimonios recogidos acerca de la realización de la pintura se encuentran resumidos en Naifeh y Smith, *Pollock*, p. 866. Karina Daskalov (en un trabajo no publicado, universidad de California, Berkeley) se muestra justificadamente escéptica sobre si la obra pudo haberse terminado tan rápidamente. Los asistentes a la inauguración de la exposición de Pollock de 1945 en Art of this Century fueron invitados a examinar *in situ* el *Mural* («March 19, 1945, 3-6, 155 e. 61st Street, first floor», se leía en la invitación: véase la reproducción contenida en O'Connor y Thaw, IV, pp. 234-235).

[19] El rectángulo horizontal suspendido en medio de *Guardians of the Secret*, que expuso en 1943, fue como una escenificación en miniatura del orden abstracto que luego aplicaría al *Mural*.

que para ellos era exóticamente distinto y prometía un arte que era lo más diferente posible del surrealismo, pero que no rechazaba enteramente los términos de este movimiento. Si Clement Greenberg es normalmente el foco de todas las discusiones sobre la recepción de Pollock por la crítica y su promoción al rango de principal artista americano de su generación, fue la concepción original del grupo de Guggenheim la que dictó los términos decisivos de su admiración por el artista. En su breve reseña de la exposición de 1943 había hablado con desaprobación de ciertas pinturas que oscilaban entre «la intensidad del cuadro de caballete y la flojedad del mural.»[20] Pero en 1947 había ya asimilado la opinión de Putzel y Duchamp sobre Pollock, celebrando el hecho de que el artista «marca un camino más allá del caballete, del cuadro transportable, enmarcado, hacia el mural quizá –o quizá no–.»[21]

La más interesante de las respuestas inmediatas de Greenberg al momento de 1943-1944 no apareció en ningún comentario directo sobre Pollock, sino en una extensa diatriba contra la pintura surrealista, publicada primero en *Nation* en 1944, y más tarde reproducida para los ingleses en *Horizon*. Allí atacaba el «nihilismo de los surrealistas», condición que, según él, quedaba máximamente patente en su fácil alianza con la moda. El surrealismo se había convertido, argumentaba,

> en una bendición para los ricos inquietos, los expatriados y los *flâneurs* estetas en general a los que repelía el ascetismo del arte moderno. La subversión surrealista justifica su manera de vivir, sancionando la paz de conciencia y el sentido del *chic* con que rechazan arduas disciplinas[22].

El objeto de esta crítica era precisamente una persona como Peggy Guggenheim, pero también reproducía exactamente los términos del rechazo por Guggenheim de las asociaciones decadentemente lujosas que el surrealismo había sembrado en Nueva York. Decir de algo que se ha convertido en simple moda es decir que acaba de pasar de moda. Y es también declarar implícitamente que algo está ahora de moda, aunque se lo describa como producto del ascetismo y la ardua disciplina.

Greenberg estaba aquí colaborando en el mismo manejo interesado del gusto que se inició dentro del círculo de Peggy Guggenheim, aunque se mantuviera a distancia de los clichés de Natty-Bumppo de Sweeney. Este grupo había ya percibido y tomado nota del hecho de que los surrealistas exiliados estaban objetivamente fuera de su elemento en Nueva York. André Breton y los pintores en torno suyo podían despreciar a su antojo todo cuanto veían; podían continuar ostentando el prestigio pasado; pero todo esto era un camuflaje de la realidad de que habían perdido sus recursos. Amontonados en un grupo defensivo de inmigrantes, apegados a viejos rituales de solidaridad, no estaban en situación de explotar lo que América podía ofrecer a un artista innovador y ambicioso (siendo Mondrian la única excepción entre los exiliados). Los empresarios verdaderamente sagaces, como Putzel, Sweeney y la propia Guggenheim sabían que el vanguardismo al que habían dedicado sus vidas estaba en peligro, a menos que la

[20] Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. de John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, I, p. 65.

[21] *Ibid.*, II, p. 125.

[22] *Ibid.*, I, pp. 225-226.



8. Peggy Guggenheim y Pollock ante el *Mural*, 1944.

evidencia del monopolio europeo se rompiese y se diera a los artistas capaces de amoldarse al entorno americano un lugar y un aura propios.

* * *

Hay una fotografía de Peggy Guggenheim y Pollock ante el *Mural* ya instalado (fig. 8). Es una toma ligeramente escorzada, expresionista, tomada a través de una pieza de escultura abstracta de David Hare[23]. Pollock está a un lado, con traje mal ajustado, y uno estaría tentado de decir que parece ebrio. Guggenheim está cerca del centro, en una pose casi agarrotada, sosteniendo un perro en cada brazo. Y uno apenas puede evitar hacerse esta pregunta irreverente: ¿quién es el caniche en esta foto? Y la pintura misma es la mejor contestación de Pollock a la respuesta irreverente. Ella ciertamente sabe que lo es, y que ese saber es la fuente de su evidente orgullo por la obra.

[23] Sobre la identidad de la escultura de Hare, véase la afirmación que en 1971 hizo Marius Bewley en Virginia DORTCH, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, Milan, Berenice, 1994, p. 115.

Podemos emparejar esta fotografía con cualquiera de las de *Vogue*: veremos en éstas un remoto y fiel eco de la primera. El fotógrafo enviado a la galería de Betty Parson era, por supuesto, Cecil Beaton. Los vestidos habrán sido de origen americano, pero las preferencias del fotógrafo y la revista se mantenían firmemente en la órbita de París y de Londres. Un famoso árbitro inglés del alto estilo, artista considerable en su propio terreno, se encargaba de determinar cómo el arte podría embellecer los trajes[24]. Habiendo apreciado la inesperada elegancia que Pollock era capaz de conjurar con sus embadurnamientos y salpicaduras, Beaton y sus editores juzgaron que su espontaneidad colonial era exactamente el contrapunto que necesitaban los refinados ornamentos de las telas. Una fascinación primitiva por el arte nativo americano había ayudado a Pollock y sus contemporáneos a encontrar su camino hacia formas de abstracción distintivas, pero los agentes de la cultura europeizada parecen haber dado el último giro primitivista al acomodar hábilmente las pinturas de Pollock en una tradición de cumplido entusiasmo por los prodigios americanos, y como reviviendo los éxtasis del francés ante Benjamin Franklin o James Fenimore Cooper: «deslumbrantes y curiosos», escribía el copista, «casi siempre producen sensaciones intensas».

Las fotografías eran como una apropiación, incluso explotación, si se prefiere esta clase de lenguaje moralizante: Beaton cortaba sus telones de fondo a su arbitrio; en varias de sus tomas colocó una luz oculta tras la modelo y enfocada a la pintura, añadiendo un fulgor literal al que tantos críticos admiradores consideraban metafórico[25]. Pero la fotografía de 1944 muestra que la apropiación paralela en el dominio del estilo y la moda era inseparable del verdadero origen de este tipo de objeto: la pintura abstracta de gran tamaño con su composición *all-over*.

Con el primer *Mural* colgante de Pollock se inició la costumbre de manipular libremente el arte con fines expositivos, y Duchamp hizo de comadrona del enorme lienzo cuando acordó supervisar su instalación en el apartamento de Guggenheim. Cuando se descubrió que las medidas de Pollock eran demasiado grandes para el espacio que iba a ocupar, excediéndolo en al menos un pie, el artista francés tomó la determinación de cortar el exceso, y nadie lamentó que la obra hubiera sufrido una violencia importante[26]. Y no bien se instaló la pintura en su sitio, empezó el ejercicio de posar delante de ella, la verdadera actividad para la que había sido concebida. Una actividad en la que participaba el propio artista como precio por la oportunidad que le ofrecían su patrona y los consejeros de ella. Un paso más en el análisis aquí propuesto consistiría en observar las más famosas de todas las fotografías de Pollock, las de los cuadros del estudio de Hans Namuth, en las que otro europeo (con intereses propios) desplegaba su gran lienzo –durante su ejecución, apoyado sobre el suelo, o, ya acabado, en la pared– en una escenificación definidora del artista americano.

[24] «American Fashion: The New Soft Look», en *Vogue* americana, 1 de marzo de 1951, pp. 156-159.

[25] Los negativos y los contactos de las sesiones de Beaton, junto con algunas transparencias en color no usadas, se conservan en sus archivos en Sotheby's, Londres. Quiero agradecer a Philippe Garner y a Lydia Cresswell-James, de Sotheby's, y a David Mellor la ayuda prestada.

[26] Véase Guggenheim, *Out of this Century*, p. 296; David Hare contó a Weld (*Peggy*, p. 326) que él ayudó a Duchamp en la instalación.

Analizando las maneras como Pollock utilizó sus capacidades, es importante no mezclar su uso distanciado –servicio a la causa del nacionalismo en la guerra fría– con aquellas de las que puede decirse que han constituido condiciones efectivas de su obra firmada. Aunque se lamente el primer uso, ¿qué se perdió exactamente con él? Si lo perdido fue alguna experiencia que pueda llamarse auténtica, ¿cómo conocer algo sobre ella excepto por alguna conjetura esperanzada a partir del gesto y el movimiento estilizados que las pinturas gigantes de Pollock registran? Las formas y movimientos eran, sin duda, suyos, pero las condiciones que les confirieron un estilo y, con él, un sentido interpretable fueron imaginadas para él.

Cuando alguien se siente desconcertado sobre el significado de una pintura renacentista, trata ansiosamente de conocer las estipulaciones del contrato entre artista y patrón en el feliz evento de que alguna sobreviva. Esta modalidad interpretativa, legítima en su lógica, parte de los materiales especificados de una obra de arte y los usos a los que tal obra está implícitamente destinada, los intereses a los que sirve. En el caso del *Mural,* se conocen los términos exactos del acuerdo entre artista y patrón; hay además una rica colección de comentarios de los mediadores que permitieron su alumbramiento, verdaderas contrafiguras modernas de los «consejeros humanistas» en la sombra, tan frecuentemente conjurados en las interpretaciones iconográficas del arte del Renacimiento. Lejos de ser intrínsicamente una expresión de las condiciones efectivas del capitalismo americano, el lienzo gigante tiene sus orígenes en las necesidades de una improvisada corte de nuestros días modelada por concepciones tradicionales europeas de un patronazgo ilustrado y rendido al autohalago. Tampoco era, al parecer, algo que pudiera permanecer por largo tiempo trasplantado en el nuevo mundo, y Guggenheim no dudó en instalarse permanentemente, junto con su colección, en Italia en cuanto las circunstancias allí le parecieron seguras. Su promoción de Pollock había sido su principal gesto de acomodación de una cultura cortesana a un entorno democrático temporal.

Nacido de estos intercambios, el lienzo gigante arrastraría siempre el significado de decorado o telón, aunque de ningún modo fuera el primer tipo de arte pensado para ser visto de pasada por sus principales usuarios. Lo patético de esta situación para los artistas que adoptaron aquel formato era que ellos no podían reconocer semejantes significados originarios en su propia actividad. Este conflicto implícito les indujo a rechazar determinadas condiciones, y quizá también a realizar ciertos actos de protesta. La famosa obsesión de Rothko por las condiciones en que sus pinturas podían contemplarse (su preferencia por la iluminación tenue, el aislamiento y una atmósfera de sosiego, casi reverencial) puede considerarse un ejemplo de lo primero. Pollock pudo haber protestado de un modo implícito cuando se violó físicamente la integridad de su lienzo: Peggy Guggenheim había pensado en cortar una figura para colocarla delante de su *Mural;* Pollock se refirió a ello de un modo burlonamente literal en *Cut Out,* de 1948. Pero estos empeños fueron relativamente anecdóticos e inevitablemente vistos como cuestiones periféricas en relación a la presencia imponente de los grandes lienzos. La impresión que automáticamente producía el gran formato era algo de lo que nadie de esta generación pudo liberarse, y Beaton fue el encargado de registrar el cruel convenio producto de esta dependencia.



SATURDAY DISASTERS: RASTRO Y REFERENCIA EN EL PRIMER WARHOL

El Andy Warhol público no fue una, sino, como mínimo, tres personas. La primera, con mucho la más destacada, era la autocreada: el producto de sus famosas declaraciones y de las representaciones reconocidas de su vida y su ambiente. La segunda, un complejo de intereses, sentimientos, habilidades, ambiciones y pasiones plasmado en pinturas sobre lienzo o película. La tercera, su persona en cuanto validadora de experimentos de cultura no elitaria muy alejados del mundo del arte. De las tres, las dos últimas tienen mucha más importancia que la primera, aunque normalmente estuvieran eclipsadas por el hombre que decía querer ser como una máquina, que cualquiera podía ser famoso durante quince minutos y que él y su arte no eran más que superficie. El segundo Warhol ha estado comúnmente igualado con el primero, y el tercero ha sido en gran medida ignorado, al menos por los historiadores y los críticos de arte[1].

Este ensayo se ocupa principalmente con el segundo Warhol, aunque necesariamente habrá de prestar atención al primero. La lectura convencional de su obra se reduce a unos pocos temas circunscritos: la impersonalidad de las imágenes elegidas y la presentación de las mismas, su pasividad ante una realidad colonizada por los *media,* la suspensión en su obra de toda voz autorial clara. La elección de sus temas se considera esencialmente indiscriminada. El interés que pueden despertar es escaso fuera de la observación de que, en su totalidad, representan el juego azaroso de una consciencia a merced de la cultura comercial común. El debate sobre Warhol se centra en torno a los tres veredictos rivales sobre su arte: (1) estimula la aprehensión crítica o subversiva de la cultura de masas y el poder de la imagen como mercancía; (2) sucumbe de una manera

---

[1] Existen interpretaciones, aún sólo fragmentarias, de este fenómeno. Puede verse un comentario preliminar al respecto en Iain CHAMBERS, *Urban Rhytms: Pop Music and Popular Culture,* Londres, 1985, pp. 130 ss.

inocente, pero efectiva, a este poder aturdidor; (3) explota cínica y venalmente una confusión endémica entre arte y mercadotecnia[2].

Una relativa falta de concentración en lo evidente de las primeras pinturas ha hecho de él una figura notoriamente escurridiza, más de lo que necesitaba ser –o, mejor dicho, tan escurridiza como él pretendía ser–. La autoridad normalmente citada para confirmar esta anulación observada de la voz del autor en los cuadros de Warhol no es otra que esta misma voz. Era el artista mismo quien decía al mundo que él no pretendía transmitir nada especial, que él no aportaba ningún particular significado a la elección de este o el otro tema, y que sus ayudantes hacían la mayor parte del trabajo físico de producir su arte. Sin embargo, es difícil nombrar otro artista que haya conseguido controlar tan perfectamente como Warhol la interpretación de su propia obra.

Cualquier examen crítico de la obra de Warhol como pintor necesariamente habrá al cabo de ceñirse o someterse a la evidencia visual. Pero incluso dentro del «texto» público de Warhol hay algunas observaciones, algo menos calculadas, que determinan el modo general de entender su producción temprana. Un tal momento puede apreciarse a propósito de dos de sus declaraciones más frecuentemente citadas: «Quiero que todo el mundo piense igual», y «Pienso que todo el mundo debería ser una máquina». Estas frases de su entrevista de 1963 con G.R. Swenson en realidad están respondiendo a algo más que los evidentes efectos niveladores de la cultura americana de consumo. Warhol está pensando, más específicamente, en los significados que normalmente se dan a la diferencia entre las abundantes satisfacciones materiales del occidente capitalista y la relativas privaciones y limitaciones personales propias del este comunista. Este sentimiento, aunque caracterizado por la imagen americana prevaleciente del comunismo soviético, está sencillamente al margen del consenso de la guerra fría: «Rusia lo hace bajo un gobierno estricto. Aquí todo se produce por sí solo... Todo el mundo parece igual y obra igual, y somos cada vez más los que marchamos por el mismo camino»[3]. Estas palabras fueron pronunciadas sólo cerca de un año después de la crisis de los misiles en Cuba y unos meses antes de la dramática aparición de Kennedy encarado al muro de Berlín. Era un período marcado por una extrema tensión ideológica, en la que el contraste entre culturas del consumo observable en Berlín se había generalizado a una

[2] Para un ejemplo del primero, véase Rainer CRONE, *Andy Warhol*, trad. de J.W. Gabriel, Londres, Thames and Hudson, 1970, *passim*. Respecto al segundo, véase Carter RATCLIFF, *Andy Warhol*, Nueva York, Abbeville, 1983, *passim*. Andreas HUYSSEN presenta en «The Cultural Politics of Pop», en *New German Critique*, IV, invierno de 1975, pp. 77-98, un cuadro iluminador de los efectos de esta visión en Alemania. Respecto al tercero, véase Robert HUGHES, «The Rise of Andy Warhol», en B. WALLIS (ed.), *Art after Modernism*, Nueva York, Godine, 1984, pp. 45-57.

[3] En una entrevista con G.R. Swenson: «What Is Pop Art?», en *Art News*, LXII, noviembre de 1963, p. 26. Véanse también los comentarios a esta afirmación hechos por Gerard Malanga, su ayudante más cercano en este período, en Patrik Smith (ed.), *Warhol: Conversations about the Artist*, Ann Arbor, UMI, 1988, p. 163:

> ... usted recordará aquella entrevista tan buena con Andy que hizo Gene Swenson en el 63 para *Art News*, en la que Andy dice que capitalismo y comunismo son la misma cosa y que algún día todo el mundo pensará lo mismo; pues bien, *esto* es hacer una afirmación enteramente política, aunque en sus labios suene apolítica. Pienso que siempre hubo un trasfondo político, o social si lo prefiere, producto de las preocupaciones inconscientes de Andy por la política.

distinción primariamente moral entre los dos órdenes económicos y políticos. Los brillantes neones y los placeres del Kurfürstendam, con sus guiños al consumidor, eran citados sin cesar como signo inequívoco de la superioridad occidental sobre un bloque oriental agrisado. No había más que mirar por encima del muro para comprobar por uno mismo el aspecto apagado y el tráfico escaso que ahora distinguía a la otrora resplandeciente avenida Unter den Linden.

A su informal manera, Warhol refutaba este simbolismo del contraste entre el resplandor y la oscuridad, que ya no era lo que había sido en los años cincuenta: primariamente teológico, pero consumista. El espectáculo abrumador de la abundancia en occidente era el arma ideológica en la que la administracción de Kennedy había hecho su mayor inversión, y era sorprendente encontrar a Warhol apoderándose de esta imagen y negando su significado político recibido (abundancia igual a libertad e individualismo) en un esfuerzo por explicar su propia obra. Leyendo ahora aquella entrevista, uno queda aún más impresionado por la ira, perfectamente reprimida, presente en sus respuestas, así como por la ironía de las frases que más tarde se congelarían en clichés. Por supuesto, cualquier propósito de generalizar las declaraciones para atribuir al artista ciertas intenciones específicamente partidarias sería precisamente repetir el error de interpretación, arriba citado, de usar una muleta textual convincente para evitarse el duro trabajo de encarar las pinturas directamente. Pero una consideración más atenta de declaraciones como éstas puede al cabo preparar al espectador para descubrir significados inesperados en las imágenes, significados posiblemente más complejos o críticos de lo que la lectura recibida de la obra de Warhol haría creer.

* * *

La tesis del presente ensayo es que Warhol, aunque fundara su arte en la ubicuidad de la mercancía empaquetada, produjo su obra más poderosa a través de la dramatización del fracaso en el intercambio de mercancías. Estos fracasos eran ejemplos en los que la inadecuación de la imagen suscitadora de deseos en el seno de la producción de masas era puesta en evidencia por la realidad del sufrimiento y la muerte. A esta categoría pertenece, por ejemplo, su más famosa serie de retratos: la de Marilyn Monroe. La complejidad de pensamiento o sentimiento en las *Marilyns* de Warhol puede ser difícil de discernir desde nuestra posición actual, más ventajosa. No sólo ocurre que su mito incomoda, sino también que su aparente aceptación de la reducción de la mujer a fetiche entre las mercancías de masas puede hacer parecer a la serie entera un monumento a un pasado oscuro o a un presente impenitente. Aunque Warhol obviamente participaba poco de la fascinación erótica que por ella sentían los intelectuales varones de la generación de los cincuenta –Willem de Kooning y Norman Mailer, por ejemplo–, pudo con todo no haberla resistido suficientemente en su arte[4]. Nada más lejos de la intención de este ensayo que justificar cualquier contribución que las pinturas de Warhol hayan

[4] En 1954, De Kooning puso el nombre de ella como título de una de sus series *Woman*. La fascinación de Norman MAILER por la actriz está bien plasmada en su *Marilyn. A Biography*, Londres, Hodder, 1973.



9. Gene Koreman, foto de Marilyn Monroe para la publicidad de la película *Niágara*, 1953. Cortesía del Estate and Foundation of Andy Warhol.

podido hacer a la perpetuación de esta mística. Pero hay aspectos en la mayoría de las pinturas de la serie de M. Monroe que, cuando se consideran al margen del culto a la Marilyn-diosa, exhiben un grado de tacto que impide la franca complicidad con él.

Este efecto de desplazamiento irónico empezó con la creación de la matriz serigráfica. Su fuente era una foto fija publicitaria en blanco y negro hecha para la película de 1953 *Niágara*, de Gene Koreman. (La copia que el artista seleccionó y marcó para recortarla existe en los archivos de su Estado [fig. 9]). Un retrato en color de la misma sesión, en el que la actriz posa apoyada de un lado e inclinando la cabeza en la dirección opuesta, era y es aún hoy una de las imágenes más conocidas de la joven actriz, pero Warhol prefirió usar un fragmento de una pose diferente, con la actriz en posición derecha. Su recorte subrayaba esta diferencia, usando los contornos exteriores de su cabello y sus hombros para definir un sólido rectángulo, una unidad autodefinida en desacuerdo con las ilusiones de seductora vitalidad que sus fotografías normalmente proyectan. Su forma prefigura ya el mosaico en que Warhol la multiplicó y el resto de la imaginería que éste tomó en préstamo[5].

Warhol empezó estos cuadros unas semanas después del suicidio de Monroe en agosto de 1962, y es extraño que este simple hecho no haya merecido la consideración debida en la literatura sobre el artista[6]. Algunas de las elecciones formales del artista asumen directamente una función memorial o funeral: principalmente la expresión singular del rostro contra el fondo dorado propio de un icono, signo tradicional de otro mundo eterno. Pero, en cuanto empezó a realizar la serie, ésta suscitó cuestiones que trascendían el interés personal del artista por el tema. ¿Cómo tratar el hecho de la muerte de la celebridad? Dónde poner el conocimiento, curiosamente íntimo, que uno posee de una figura desconocida, cómo acomodar el sentido de la pérdida, de la ausencia de una presencia ricamente imaginada que nunca estuvo realmente allí presente. Se trataba de M. Monroe, pero podría tratarse de James Dean, Buddy Holly o Kennedy: el problema es el mismo.

Los comienzos de la serie *Marilyn* también coincidieron con la utilización por Warhol de la técnica de la foto-serigrafía, donde se daba una estrecha relación entre técnica y función[7]. La imagen adaptada, el todo reproducido, tiene el carácter de una huella o marca involuntaria. Es una imagen conmemorativa, una rememoración –a veces vívida,

[5] Un trabajo esencial sobre este mosaico, además de otras cuestiones conceptuales, es el de Benjamin H.D. Buchloh «Andy Warhol's One-Dimensional Art», en Kynaston MCSHINE (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, pp. 39-57. Resulta instructivo comparar la neutralización por Warhol de esta forma amanerada de autorrepresentación con el cuadro de Monroe por Rosenquist de 1962: a pesar de todas las fragmentaciones e interferencias que este último artista impone al retrato de la estrella, lo que consigue y mantiene no es sino una seducción falsa.

[6] Crone (*Warhol*, p. 24) sitúa el origen de los retratos de Monroe en una discusión sobre técnica serigráfica, sin mencionar la muerte de la estrella. Ratcliff (*Warhol*, p. 117) data los primeros retratos en el mes de agosto en un breve apéndice cronológico de su texto, también sin mencionar la muerte de Monroe en ese mismo mes.

[7] Véase Crone, *Warhol*, p. 24, quien data el compromiso de Warhol con esta técnica en agosto de 1962. Los primeros retratos hechos con la misma, sostiene, fueron los de Troy Donahue. Maco LIVINGSTONE estudia con más detalle en «Do It Yourself: Notes on Warhol's Technique» (en McShine, *Warhol*, pp. 69-70) el interés de Warhol por las técnicas serigráficas a lo largo de 1962.



10. *Díptico Marilyn.*

a veces evasiva, siempre susceptible de embellecerse o de despertar un sentimiento de pérdida–. Cada uno de los dos *Dípticos Marilyn,* también pintados en 1962, despliega una intensa e irresuelta dialéctica de presencia y ausencia, de vida y muerte (fig. 10). La parte izquierda es un monumento; color y vida están restaurados, pero como una máscara secundaria e inalterable añadida a algo mucho más fugitivo. Contra la regularidad y uniformidad cuasi oficiales del panel izquierdo, el derecho concede la ausencia de su objeto, mostrando abiertamente una forma evasiva e irreconocible. No obstante, el panel derecho utiliza también sutiles sombreados cargados de significado dentro de sus limitaciones técnicas. Hay una referencia al material cinematográfico más allá de la repetición de encuadres. La memoria de Monroe muestra rasgos más vívidos en la vacilante sucesión de las exposiciones fílmicas, ninguna de las cuales está nunca enteramente presente a la percepción. El emborronamiento con tinta de una columna subraya esta asociación. La transición de la vida a la muerte se invierte; donde más presente está ella es justo donde su imagen es menos permanente. De este modo, el *Díptico* se presenta como un comentario sobre, y una complicación de, la figura embalsamada, de palidez ligeramente repelente, de la *Marilyn de oro* (la *Golden Marilyn*).

Habiendo determinado la condición de la celebridad como rastro y signo, no es sorprendente que Warhol se fijara poco después en la imagen de Elizabeth Taylor. Las dos mujeres eran casi iguales y sin rivales como divas de Hollywood, y sus mitos personales trascendían de sus vidas particulares. Cada una se mantenía en su particular posición merced a una especie de simetría negativa: la que resultaba de representar cada una lo que la otra no era. También en 1963 sumó Warhol a estas dos imágenes una tercera: su cuadro de Jacqueline Kennedy, en el mismo formato básico que los retratos de Monroe y Taylor, formando lo que sería un triángulo de celebridades femeninas de los primeros años sesenta. La viuda del presidente no compartía estrellato cinematográfico con Monroe, pero sí compartía los Kennedy. También poseía la distinción de haber establecido para la época un ideal femenino innovador. Su tipo de belleza, definido por su figura delgada, morena y aristocrática, había hecho parecer anticuado el estilo de Monroe, y con él el poder como símbolo, poco antes de su muerte. (Este nuevo tipo fue imitado, dentro del círculo de Warhol, por Edie Sedgewick, durante un tiempo su constante compañera y, al parecer, *alter ego* durante este período.) La fotografía de Monroe que Warhol eligió era de los años cincuenta; pero con esta simple elección Warhol estableció una distancia histórica entre la vida y la función simbólica de la estrella al evitar los signos del envejecimiento y el colapso mental.

Pero la semiótica del estilo bajo el que se reúnen las imágenes de Warhol de las tres mujeres representa sólo uno de los lazos entre ellas. El otro era el de la muerte o su amenaza. Los retratos de la serie *Liz,* aunque producto de una transformación de los cuadros de *Marilyn,* tenían de hecho un origen más antiguo. La famosa y catastrófica enfermedad de Taylor en 1961 –el colapso que interrumpió la filmación de *Cleopatra*– había quedado reflejada en una de las primeras pinturas de tabloide de Warhol: *Daily News,* de 1962 (fig. 11). Durante ese año, el ritmo de las crisis que afectaron la salud de ambas mujeres acabó emparejándolas en la mente pública (y sin duda en la del propio Warhol). En el caso de Jacqueline Kennedy, el pintor ignoró, por razones comprensibles, la

11. Andy Warhol, *Daily News,* 1962. Pintura acrílica sobre lienzo, 183,5 x 254 cm. Francfort, Museum für Moderne Kunst.

amplia simpatía pública que suscitó el fracaso de su embarazo; pero cuando el triángulo traumático quedó verdaderamente completo en noviembre de 1963, la respuesta de Warhol fue inmediata.

Los cuadros del asesinato de Kennedy a menudo se ven como una excepción en la producción del artista –como obras excepcionales por su sentimiento y sinceridad–, pero la continuidad que guardan con lo mejor de su obra anterior es difícil de negar[8]. Como en las *Marilyns,* la pérdida del referente real Kennedy la galvaniza Warhol en un acto de recuerdo sostenido. Pero aquí tiene un sustituto: la viuda, que primeramente le había atraído como un ejemplo de la tipología de la celebridad. Aquí de nuevo se limita a los materiales fragmentarios, y de los miles de representaciones a su disposición escoge las de ocho periódicos ya amarillentos. Las baraja y reordena para organizar las típicas expresiones directas de su sentimiento (fig. 12). El cálculo emocional es simple, y el sentimiento llano y sin complicaciones. No obstante, los cuadros reconocen, a través del vocabulario empobrecido, la distancia entre el público afligido y los personajes principales del drama. Fuera de sus recursos deliberadamente limitados, el artista aporta un matiz y una sutileza en la respuesta que son sólo suyos, precisamente porque no ha pretendido rebasar técnicamente su material bruto. Es difícil no compartir todo esto,

[8] Véase, por ejemplo, John COPLANS, *Andy Warhol,* Nueva York, s.f., p. 52.



12. Andy Warhol, *16 Jackies*, 1964. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo, 203 x 162,5 cm. Colección privada.

aunque un cínico podría haberse centrado en la presidencia o el matrimonio de Kennedy. En esta particular dramatización del material de prensa, Warhol halló ocasión para una dramatización de sentimientos y, por ende, la creación de cierto tipo de pintura histórica.

* * *

Hasta aquí nos hemos ceñido a las relaciones entre los primeros retratos de Warhol. Esta línea de interpretación puede ampliarse para incluir los iconos, aparentemente anodinos, de productos de consumo por los que el artista es más renombrado. Estas imágenes familiares adquieren significados inesperados en el contexto de otras obras suyas del mismo período. Por ejemplo, en 1963, un año después de que la imagen de la lata de sopa Campbell consolidara su nombre, realizó una serie de cuadros bajo el título de *Tunafish Disaster (El desastre del atún)* (fig. 13). Son éstas, incomprensiblemente, obras menos conocidas, pero se asemejan a las imágenes repetidas de objetos claramente análogos, en este caso una etiqueta de lata de atún de supermercado. Pero, en este caso, el contenido de la lata había matado a dos confiadas mujeres en Detroit, y las fotografías de prensa de las víctimas se repiten debajo de las de las mortales latas. La tímida sonrisa que Mrs. McCarthy y la ancha mueca que Mrs. Brown sincera y conscientemente exhiben en las instantáneas, el aspecto de sus vestidos, gafas y peinados, hablan el lenguaje de clase de América. Las caras con aire de laboriosidad de las mujeres y los números escritos en negro en las latas transforman esta mercancía de la producción de masas en cualquier cosa menos una abstracción neutral.

Desde luego, los cuadros conmemoran, más que ésto, un momento en que la promesa de seguridad y de abundantes alimentos empaquetados del supermercado quedó desastrosamente rota. ¿Queda esta desgracia en su interpretación artística por Warhol felizmente neutralizada? La repetición de las crudas imágenes obliga al espectador a concentrar su atención en la temible banalidad del accidente y su burda explotación, gracias a la cual uno se entera de las desventuras ajenas, pero las imágenes no se burlan de los sentimientos de compasión que aquéllas puedan despertar, por débiles que sean. Tampoco insisten en ningún distanciamiento, típico del siglo XX, entre el suceso y su representación: las desgracias ajenas han sido el contenido primario de la prensa desde que hay prensa. Los *Tunafish Disasters* recogen un aspecto común y establecido de la imaginería popular, que otros además de Warhol también han recogido, trayéndolo a un contexto completamente diferente al del consumo. Las noticias de estas muertes no pueden ser consumidas de la misma manera que el seguro (se supone) contenido de una lata.

Siguiendo líneas similares puede encontrarse un vínculo entre las diversas series de Warhol que usan fotografías de accidentes de automóvil. Éstas conmemoran sucesos en los que el símbolo supremo de la abundancia consumista, el coche americano de los años cincuenta, pierde su aura de placer y libertad para devenir el instrumento concreto de un daño repentino e irreparable. (En sólo un cuadro de este período, *Cars (Coches)*, aparece un automóvil intacto.) ¿Es capaz la repetición en *Five Deaths (Cinco muertes)* o *Saturday Disaster (El desastre del sábado)* de anular la atención a la angustia visible en los rostros de los vivos o el horror de los cuerpos inertes por la inconsciencia



13. Andy Warhol, *Tunafish Disaster (El desastre del atún)*, 1963. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo, 104 x 55,9 cm. Colección privada.

o la muerte? Uno no puede traspasar las imágenes para tocar el dolor y la consternación, pero su realidad está suficientemente indicada en las fotografías para poner de manifiesto lo limitado de la capacidad de uno para hallar una respuesta apropiada. En cuanto a la repetición, ésta podría usarse para registrar igualmente el horror predecible, cotidiano de otros sucesos con idéntico resultado, la semejanza niveladora con esa muerte real, no simbólica, que irrumpe en la vida cotidiana.

En la selección de su material, Warhol de ningún modo se comportaba como un conducto pasivo de imágenes producidas en masa y a la vista de todo el mundo. Lejos de limitarse a las fotografías de prensa que pudieran mostrársele como posibilidades, buscaba entre las fotografías de las propias agencias de prensa, que normalmente sólo los periodistas profesionales podían ver[9]. (Al parecer, algunas de ellas se juzgaron demasiado raras o aterradoras para ser publicadas, esto es, fueron apartadas de la distribución pública precisamente a causa de su capacidad para trastornar la satisfacción de los consumidores hastiados.)

No mucho después de sus primeras meditaciones sobre la muerte de Monroe, Warhol adoptó el tema del suicidio anónimo en varias pinturas muy conocidas de carácter horripilante. *Bellevue I* (1963) sitúa la muerte en un contexto de confinamiento institucional. Una vez más, el resultado refuerza la idea de que la repetición de la imagen fotográfica puede acentuar, y no adormecer, la sensibilidad ante ella, al proceder el espectador a integrar los elementos separados en un todo. Las elecciones de las composiciones son lo suficientemente artísticas para invitar a este tipo de atención. Obsérvese, por ejemplo, cómo las unidades densamente entintadas de arriba a la izquierda equilibran y hacen resaltar el vacío de la parte inferior. Este final de la cadena de imágenes tiene una función metafórica semejante al juego de presencia y ausencia en el *Díptico Marilyn*; representa la muerte de una manera simple y llana, y también lo que hay más allá de la posibilidad de figuración[10]. (Ciertamente, este control pudo consistir en comprender las imperfecciones y distorsiones características del proceso, esto es, de conocer cuán poco éstas podían intervenir en el arreglo básico una vez que el tipo de pantalla y la elección de los colores estuvieran decididos.) En *Suicide (Suicidio)*, de 1964, esta orquestación del vacío

[9] Véase la entrevista a Malanga en Smith, *Warhol*, p. 163.

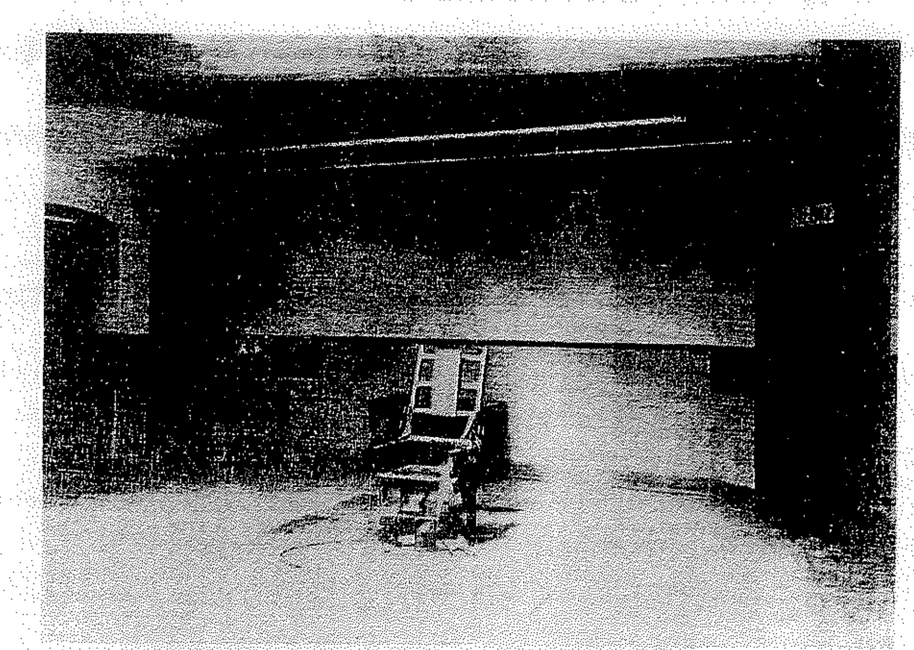
[10] Ciertamente, este control pudo consistir en comprender las imperfecciones y distorsiones características del proceso, esto es, en conocer cuán poco podía uno intervenir en el arreglo básico una vez que el tipo de pantalla y la elección de colores estuvieran decididos. Véase la entrevista iluminadora (aunque un tanto contradictoria) con Malanga en Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, UMI, 1986, pp. 391-392 y 398-400. Véanse también las observaciones de Livingstone («Do It Yourself», p. 27) sobre las maneras en que el acetato refotografiado de tamaño natural podía ser alterado por el artista («para aumentar el contraste tonal, por ejemplo, quitando zonas de tonos medios, lo que hacía a la imagen más monótona») antes de realizar la serigrafía, así como sobre el uso posterior del mismo acetato para trazar y marcar el lugar deseado para las impresiones antes de iniciar el proceso de impresión. Las observaciones de Warhol en una conversación con Malanga (*Print Collector's Newsletter*, enero-febrero de 1971, p. 126) sugieren un hábito de premeditación cuidadosa; Warhol explica de qué manera se determinaba la localización de una impresión si el color debía aplicarse debajo: «Se pintaban las siluetas de la imagen aislando el resto de la zona del lienzo con cinta adhesiva. Posteriormente, cuando la pintura estaba seca, se retiraba la cinta adhesiva y se colocaba la matriz serigráfica encima de la silueta pintada, a veces ligeramente fuera del registro».



14. Andy Warhol, *Suicide (Suicidio)*, 1962. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo. Colección privada.

y todas las fracturas y marcas que deja el proceso serigráfico, se tornan casi pura invención expresionista (fig. 14).

Los cuadros sobre la silla eléctrica muestran todos ellos una fuerte dialéctica de plenitud y vacío. Pero los dramáticos saltos entre presencia y ausencia están lejos de ser manifestación de un puro juego del significante liberado de la referencia allende el signo (fig. 15). Ellos señalan el punto por donde el acto brutal de la muerte violenta se

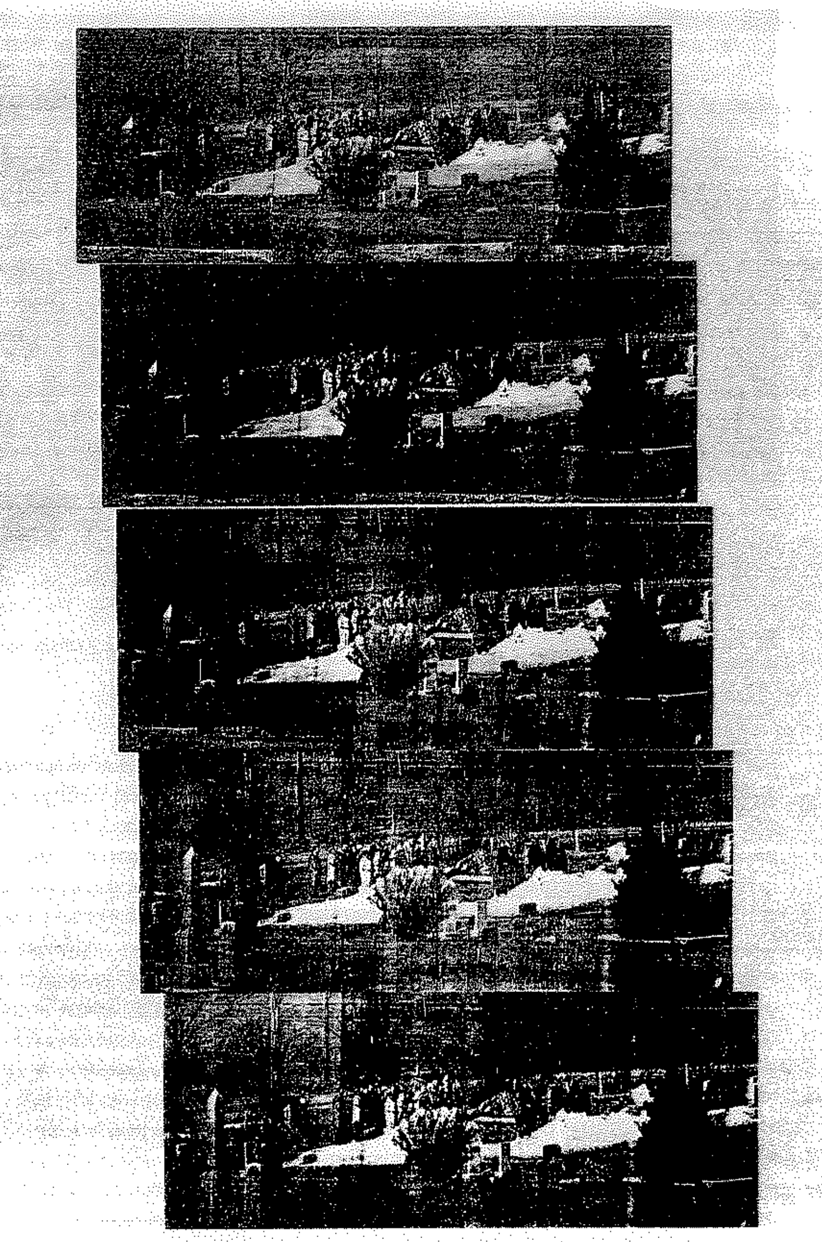


15. Andy Warhol, *Little Electric Chair (Pequeña silla eléctrica)*, 1963. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo, 55,9 x 71,1 cm. Colección privada.

introduce en el mundo de la política contemporánea. Los primeros años sesenta habían visto crecer, después de la reciente ejecución de Caryl Chessman en California, la agitación contra la pena de muerte hasta un nivel de intensidad sin precedentes[11]. El carácter partidista de las imágenes de Warhol es literal y directo, como el propio artista quiso que fuera, y esto es lo que lo salva de lo meramente morboso. Warhol dio a estas imágenes el título colectivo de *Disaster (Desastre)*, para así emparejar lo que era un tema político con las muertes de inocentes en los accidentes de carretera, avión y supermercado, que solían quedar grabados en su memoria. Se sentía atraído por los lados débiles de la vida política americana, por los asuntos más problemáticos para los políticos liberal-demócratas, como Kennedy y el veterano Edmund Brown, el gobernador de California que había permitido que se procediera a la ejecución de Chessman. También en 1963 realizó una serie sobre la fase más violenta de las manifestaciones por los derechos civiles en el sur; en sus pinturas de *Race Riot (Disturbios raciales)*, la vida política toma el mismo tinte de pesadilla que satura tantas de sus demás obras.

A la vista de estas pinturas, uno puede tomar en serio, aunque sólo sea por un momento, el *dictum* de Warhol de que en el futuro cualquiera será famoso durante quince

[11] Para un resumen de los tratamientos que dio la prensa al asunto, véase Roger E. SCHWEED, *Abolition and Capital Punishment*, Nueva York, 1983, pp. 68-104.



16. Andy Warhol, *Gangster Funeral (Funeral de gángsters)*, 1963. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo, 266,7 x 192,1 cm. Nueva York, Dia Art Foundation.

minutos, pero concluyendo que a los ojos del artista lo será probablemente en circunstancias francamente terroríficas. Lo que este conjunto de pinturas añade aquí es cierto tipo de *peinture noire* en el sentido en que el adjetivo es aplicado al género del *film noir* de los años cuarenta y primeros de los cincuenta –una visión dura, desengañada y pesimista de la vida americana por parte de un artista que no optó por las vías fáciles de la ironía o la condescendencia–. Un cuadro como *Gangster Funeral (Funeral de gángsters)*, de 1963 (fig. 16), tiene el aspecto de una serie de tarjetas postales del infierno.

Este episodio de su obra concluyó definitivamente en 1965; las *Flowers (Flores)*, los *Cow Wallpaper (Papel pintado con vacas)*, las almohadas plateadas y otras cosas por el estilo poco tienen que ver con la imaginería aquí examinada. Luego empezaron a difundirse los clichés sobre el artista. Pero este arte amenazaba con crear un verdadero arte «pop» en el sentido más positivo de este término –como visión atenta a lo sustancial, desabridamente monócroma y ligada, aunque por tenues lazos, a la tradición, todo menos enterrada, de contar la verdad en la cultura comercial americana–. Muy poco de lo que comúnmente se denomina *pop art* se propuso algo similar. Éste poco permaneció –se puede argüir– como una inspiración latente a la que otros después darían continuidad, como un *underground* internacional (que pronto sería *overground*) que produjo el tercer y mejor Warhol.

Parte 2

Mercados



El retorno de Hank Herron: La abstracción simulada y la economía de servicios en el arte

En los primeros años setenta, el extremo aislamiento de la última pintura moderna y las grandes consideraciones filosóficas que la rodearon fueron objeto de una sarcástica parodia. Coherente con la certeza de su autoanulación por su condición de sátira, el texto fue publicado bajo el seudónimo de «Cheryl Bernstein» e incluido, sin ninguna indicación que revelara su carácter fraudulento, en una muy consultada antología de escritos sobre arte conceptual[1]. Una introducción del editor presentaba a Cheryl Bernstein en una plausible biografía de «uno de los jóvenes críticos de Nueva York» («nacida en Roslyn, Nueva York... estudió en la universidad de Hofstra antes de obtener el título de Master of Arts en historia del arte en Hunter»), anunciando además una monografía en preparación. El artículo de Bernstein se titulaba *The Fake as More* («La falsificación como superación»), y trataba de la primera exposición del «artista de Nueva Inglaterra Hank Herron», cuya obra expuesta consistía toda ella en copias exactas de obras de Frank Stella.

En su artículo, Bernstein considera que la exposición ha sido un éxito. Herron, asegura, es en último análisis superior a Stella, pues el copiador ha reflejado hasta el vacío de originalidad como concepto del último arte moderno. Las réplicas de Herron dejan atrás la busca infructuosa y atávica de autenticidad en la expresión artística, aceptando –lo que no puede hacer Stella– que la experiencia moderna del mundo está mediada por simulaciones o «falsificaciones» duplicadas sin fin. Su apariencia reproduce exactamente los originales, pero los lienzos del copiador manifiestan más enérgicamente la literalidad

[1] Cheryl Bernstein (es decir, Carol Duncan y Andrew Duncan), «The Fake as More», en Gregory Battcock (ed.), *Idea Art*, Nueva York, 1973, pp. 41-45. Carol Duncan lo ha publicado nuevamente en una colección de escritos suyos bajo el título *The Aesthetics of Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 216-218; véase también su estudio de los orígenes de la parodia y del autor ficticio, *ibid.*, pp. 211-215.

material y la lógica visual implacable por la que Stella es celebrado. Al eliminar Herron del despliegue de esta lógica pictórica toda noción de desarrollo biográfico (en un año había copiado la obra que Stella produjo en diez), hizo desvanecerse los vestigios románticos todavía adheridos a las interpretaciones formalistas de la historia del arte moderno. El progreso en el arte queda ocluido por esta superior percepción crítica, capaz de apreciar que lo último en pintura moderna se presenta ahora en la forma de otra imagen congelada, una entre los miles de simulacros manufacturados que sustituyen a «lo real» en nuestra vida cotidiana.

Hemos reseñado aquí el experimento mental contenido en «La falsificación como superación» con su terminología algo modificada (las referencias filosóficas de Bernstein son figuras del *glamour* intelectual de los años cincuenta y sesenta: Heidegger, Sartre, Wittgenstein y Merleau-Ponty). Se ha variado su lenguaje –sin traición a su ingeniosa lógica– para ajustarlo a lo que en el mundo del arte de hoy se llama latamente posestructuralismo. La muerte del autor en el modo como ha sido postulada por Roland Barthes y Michel Foucault, el triunfo del simulacro como lo proclamó Jean Baudrillard, son ideas que en los años ochenta gozaron de amplia aceptación entre artistas y críticos jóvenes. A pesar de su vieja terminología teórica y su fecha precoz, estas ideas están plenamente presentes en Cheryl Bernstein. No hay más que yuxtaponer citas para descubrir la proximidad entre la sátira de los primeros años setenta y las prácticas de mediados de la década de los ochenta.

En el período intermedio, Sherrie Levine, por ejemplo, se ganó una formidable reputación gracias a sus réplicas de fotografías, dibujos y pinturas canónicas (fig. 17). El admirado autor de un comentario aparecido en una revista ilustrada escribió a este respecto: «*Apropiándose* literalmente de los cuadros, y mostrándolos luego como suyos, ella quería que se entendiera que estaba sencillamente cuestionando –no socavando– los principios más respetados del arte en la era moderna: originalidad, intención y expresión»[2]. Con fines comparativos citemos ahora lo que escribió Bernstein en 1973: «La obra de Mr. Herron, que reproduce exactamente la apariencia de la *oeuvre* entera de Frank Stella, introduce sin embargo nuevo contenido y un nuevo concepto... que en la obra de Mr. Stella está excluido, y que no es sino el rechazo de la originalidad»[3]. En 1984, Peter Halley, pintor y crítico, cuyos trabajos aparecen frecuentemente en diversos medios, expresaba la alta consideración que le merecían las copias de Levine citando el entusiasmo de Baudrillard por el arte en tal estado de «reduplicación estética, aquella fase en que, expelido todo contenido y finalidad, se torna de algún modo abstracto y no figurativo.»[4] Bernstein, por su parte, había hablado de la duplicación por Herron de la obra de Stella como de una operación que «de un golpe maestro resuelve el problema del contenido sin comprometer la pureza del objeto no referencial como tal.»[5]

No dejaba de resultar curioso hasta qué punto el ficticio replicador consiguió por un tiempo eclipsar a quien era su auténtico prototipo: Elaine Sturtevant, quien empezó

[2] Gerald MARZORATI, «Art in the (Re)Making», en *Art News*, junio de 1986, p. 91.

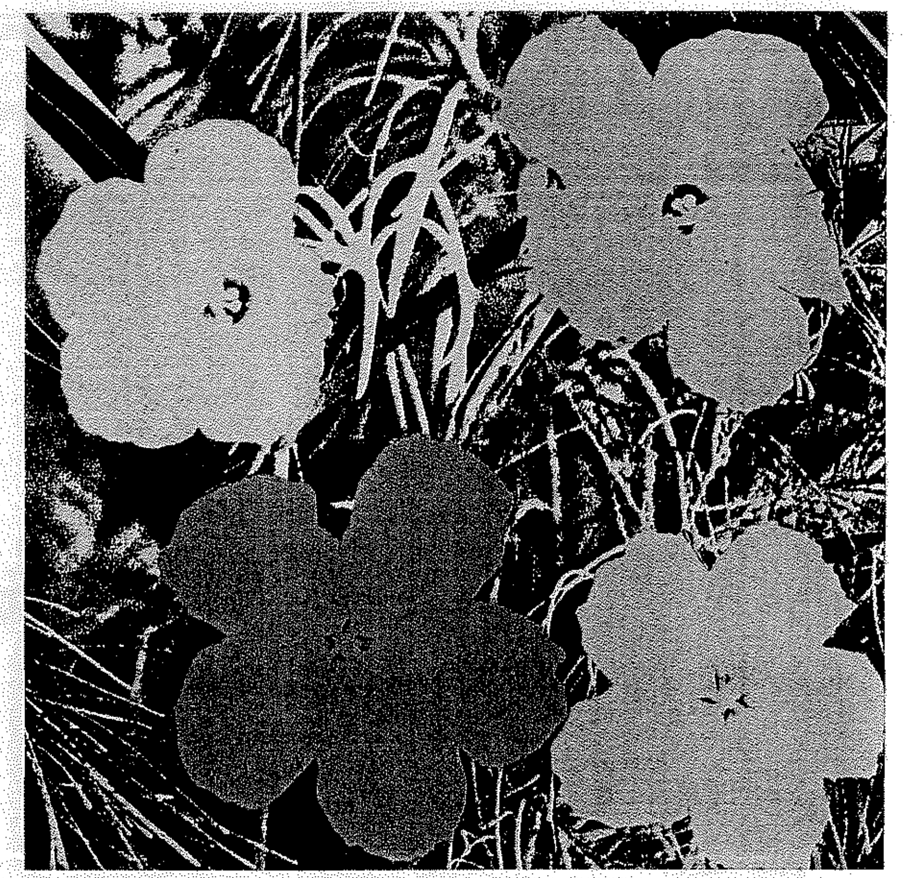
[3] Bernstein, «Fake», pp. 42 y 44-45.

[4] Peter HALLEY, «The Crisis in Geometry», en *Arts*, verano de 1984, p. 115.

[5] Bernstein, «Fake», p. 42.



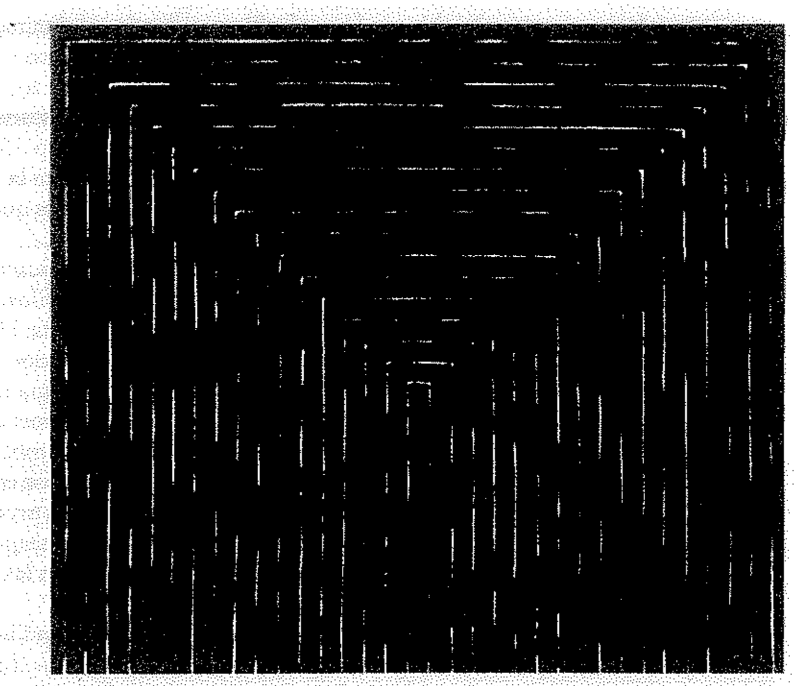
17. Sherrie Levine, *After Walker Evans (Según Walker Evans)*, 1981. Gelatina de plata, 11,8 x 9,8 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, donación del artista, 1995.



18. Sturtevant, *Flowers (after Warhol) (Flores, según Warhol)*. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo.

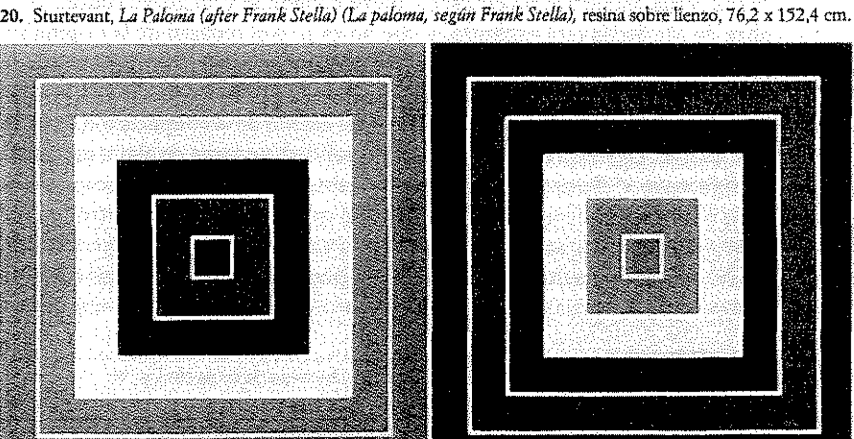
replicando las obras de todos los machos dominantes del pop ya en el año 1965 y hasta 1973, en que dejó de pintar tales obras y no produjo nada más en los doce años siguientes (una vez, Warhol le dejó sus matrices para la serie *Flower* [*Flor;* fig. 18]), y en 1967, ella realizó un facsímil a idéntica escala de *Store,* de Oldenburg)[6]. La limitación a un caso ficticio en «La falsificación» no podía ser justa para Sturtevant, quien desde mediados de la década de los sesenta de hecho había incluido a Stella entre sus imitaciones (figs. 19 y 20). Esta exclusión explica que el Hank Herron inventado, de quien durante

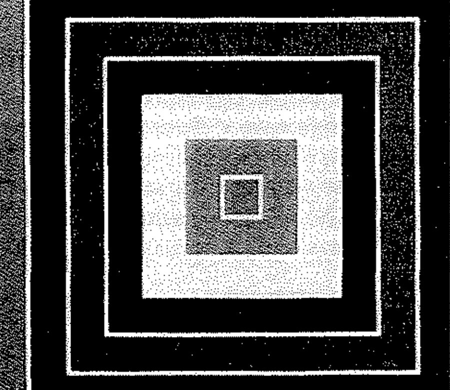
[6] La literatura sobre Sturtevant (n. 1926) es escandalosamente escasa. Para una selección comentada de su obra temprana, véase Eugene M. SCHWARTZ y Douglas DAVIS, «A Double-Take on Elaine Sturtevant», en *File,* diciembre de 1986, s.l., y la entrevista con Leo Castelli y Dan Cameron en *Flash Art,* noviembre/diciembre de 1988, pp. 76-77.

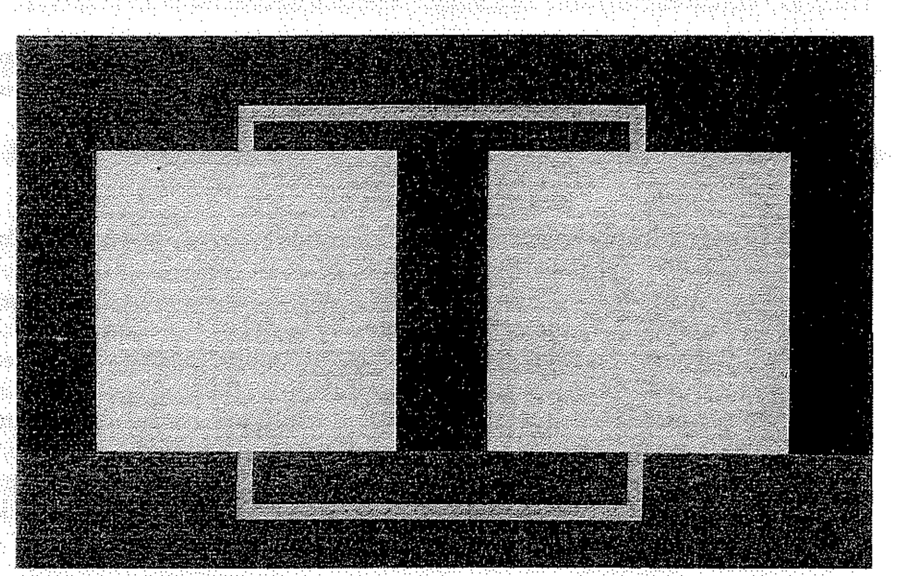


19. Sturtevant, *Getty Tomb (after Frank Stella) (Getty Tomb, según Frank Stella)*, esmalte negro sobre lienzo.

20. Sturtevant, *La Paloma (after Frank Stella) (La paloma, según Frank Stella)*, resina sobre lienzo, 76,2 x 152,4 cm.





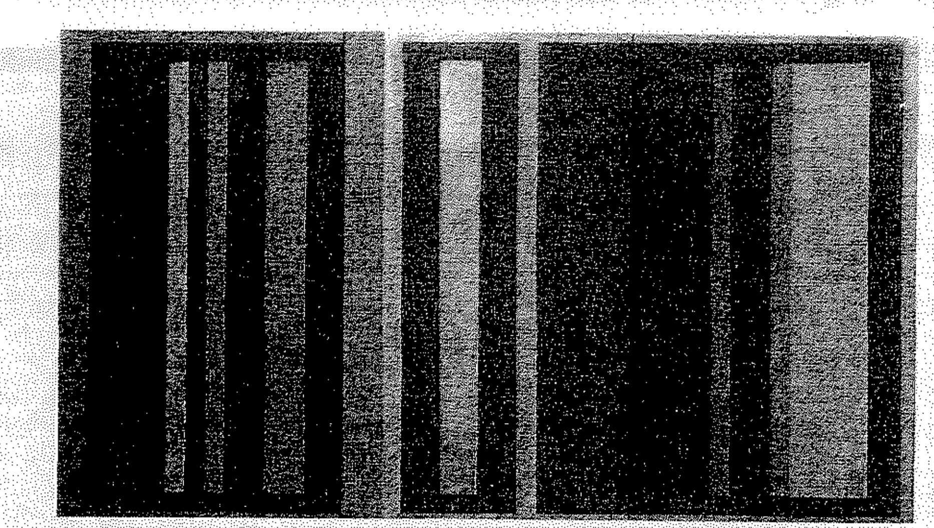


21. Peter Halley, *Twin Cells with Circulating Conduits (Células gemelas con conductos circulatorios)*, 1985. Acrílico y roll-a-tex sobre lienzo, 160 x 274,3 cm. Colección privada.

más de una decenio no se hizo prácticamente ningún comentario en las páginas de la antología de Gregory Battcock *Idea Art*, de repente se convirtiera, en 1984, en alguien de quien se hablaba como si hubiera realmente existido. Mientras sus inventores preparaban el camino del engaño (empezando con nombres comunes de tres sílabas, nombres propios rimados y una rima adicional con el nombre del jugador de béisbol Hank Aaron), muchos que oyeron la historia desconocían su fuente exacta y no tenían ningún conocimiento de la ficticia Ch. Bernstein. Se creía que el misterioso artista había expuesto sus *Frank Stellas* robados una sola vez y luego había desaparecido[7].

La atención exclusiva que el artículo dedicaba a Stella puede explicar en gran medida la tardanza de su influencia y la preeminencia pasajera del falso artista sobre la artista real Sturtevant. Su premisa convergía con los usos de los años ochenta no sólo por su tema –la replicación–, sino también por la renovada atención dedicada al registro histórico de la abstracción moderna por la parte de los artistas jóvenes. En 1985, Levine había pasado de la replicación de maestros modernos a la realización de pequeñas pinturas de motivos geométricos; Halley invocaba a Stella en sus publicaciones, al tiempo que se concentraba en la obra temprana del pintor moderno inglés Robyn Denny (figs. 21 y 22); Philip Taaffe se dedicó obsesivamente a hacer elaborados homenajes a Barnett Newman y Bridget Riley; mientras, Ross Bleckner traficaba con *responsive eyes* (los *ojos sensibles*) de los años sesenta (fig. 23). En estos medios irónicos de duplicación

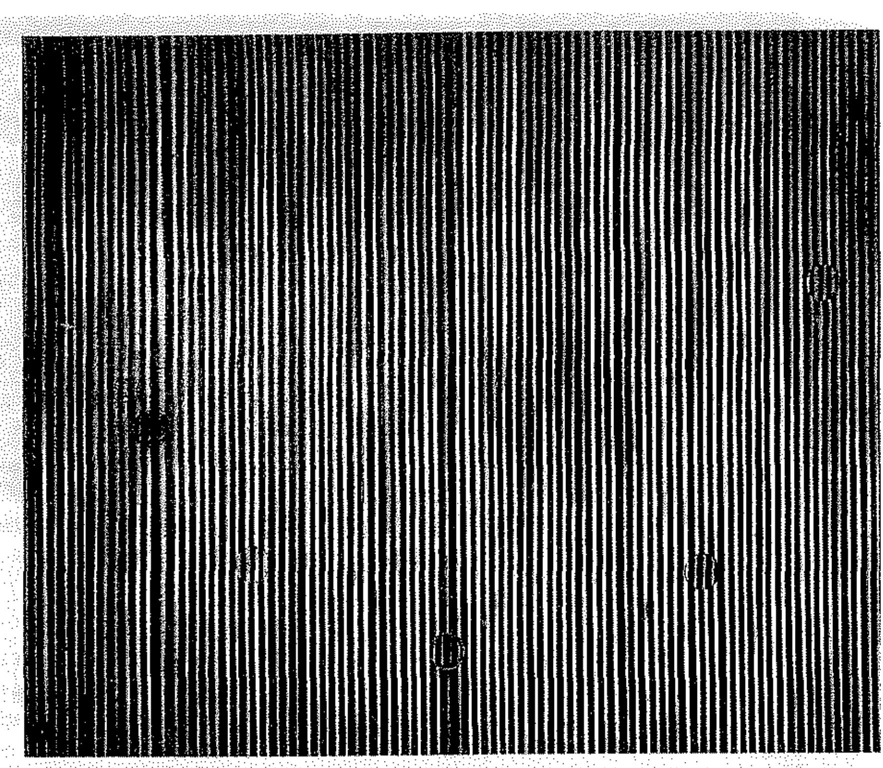
[7] Véase C. Carr, «The Shock of the Old», en *Village Voice*, 30 de octubre de 1984, p. 103.



22. Robyn Denny, *Baby Is Three (Baby es tres)*, 1960. Óleo sobre lienzo, 213,4 x 365,6 cm. Londres, Tate Gallery.

y simulación, los jóvenes artistas que deseaban regresar a las formas abstractas y rechazaban el sofocante subjetivismo de los estilos neoexpresionistas, encontraron una manera de conectar su obra al último episodio importante en este tipo de arte. Y de esta convergencia entre procedimiento de replicación y motivo geométrico salió el oscuro Herron con su gloria momentánea; lo que no era más que burla de una esterilidad artística general y notoria se transformó en los primeros años setenta, por obra de las palabras y obras de estos artistas, en una suerte de celebración.

Tras la parodia original estaba la comprobación de que pintar se había convertido en una actividad vergonzosamente inane, enajenada de su misión de representación en el mundo social (de hecho había un vínculo no reconocido entre Cheryl Bernstein y el grupo de activistas de mediados de los setenta Artist Meeting for Cultural Change). «La falsificación» no era sino un ataque despiadado, que mostraba cierto grado de filisteísmo premeditado, al carácter de la pintura abstracta contemporánea y sus pretensiones de plantear serias cuestiones ontológicas y epistemológicas. Cualquiera podía entonces elevar a una altura equivalente el acto inocente (para ellos) de replicar *stellas*. Si sintonizaba con el lenguaje estándar de la crítica ceñuda, podía contar con un mediano elogio en el último número de *Artforum*. Si la autorreflexividad podía ser persuasivamente imaginada, y medio persuasivamente justificada, como trampa debilitadora de la identidad, el proyecto modernista seguramente estaba acabado. Una década después, artistas como Levine y Halley coincidían: la empresa del arte moderno había fracasado a todas luces en cuanto al logro de la pureza y plenitud de presencia que había prometido, convirtiéndose en una producción más de signos culturales en un continuo extendido a dominios como los de los medios electrónicos y la tecnología de la información.



23. Ross Bleckner, *The Oceans (Los océanos)*, 1984. Óleo sobre lienzo, 304,8 x 865,8 cm. Colección privada.

Para captar esta realidad (como ellos la veían), el artista tenía que manifestar de algún modo, en su propia actividad, la misma repetibilidad sin raíces y sin hondura.

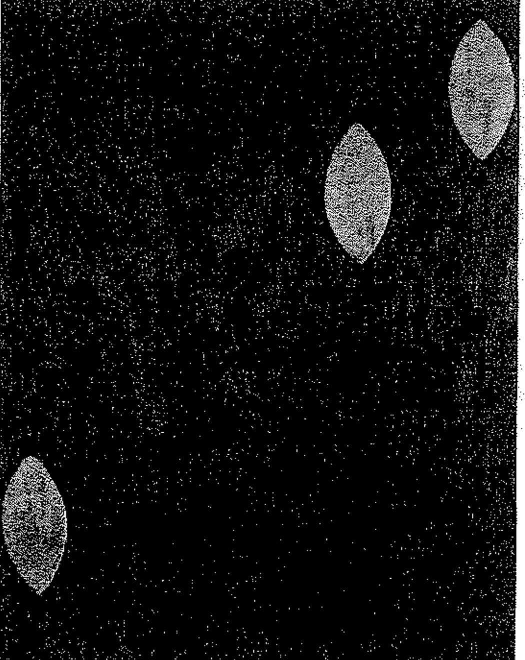
En 1939, Clement Greenberg, entonces en la cumbre de su capacidad como teórico, si no como crítico visual, argumentaba que un arte resueltamente fundado en los problemas generados por su propio medio particular sería capaz de escapar a la explotación por el comercio o a la aterradora política de masas de la época[8]. Mediante el sacrificio de toda narrativa y, eventualmente, de todo tipo de figuración, sostenía, las artes visuales resultarían fortalecidas en las áreas que seguían siendo exclusivamente suyas. El nuevo arte de la simulación tomó este argumento y lo puso cabeza abajo: el arte sobrevivirá precisamente porque se halla débil. La debilidad fue la cualidad tanto del reduccionismo de los años sesenta como de los ataques de los artistas conceptuales a la sacralidad del objeto. Así debilitado, el arte de la última modernidad había sido liberado de su propia

[8] Véase Clement GREENBERG, «Avant-Garde and Kitsch» y «Towards a New Laocoon», en *Collected Essays and Criticism*, ed. de John O'Brian, University of Chicago Press, 1986, I, pp. 5-37.

historia y quedaba a disposición de todos, como los significantes, también liberados, de los anuncios publicitarios y el entretenimiento comercial, para su interminable readaptación y reempaquetado.

* * *

Levine ha descrito sus pinturas de rayas y retículas como referencias a «la incómoda muerte del arte moderno.»[9] Es de agradecer el calificativo «incómoda» en esta observación, y la obra de esta pintora parece la más preocupada y compleja entre las que aquí se analizan. Especialmente logrados son los paneles de madera terciada enmarcados y con sus nódulos pintados en oro o blanco (fig. 24), cuadros hábilmente realizados que remiten a la variante naturalista del surrealismo representada por Max Ernst y a la pintura gótica sobre madera. La pintora rechaza el aceite y usa la caseína como aglutinante, en una técnica emparentada con la del temple al huevo. Y en sus reflexiones sobre la extinción de la pintura de caballete hay como una vuelta a las tradiciones prerrenacentistas de la imaginería devocional, a una época en que la pintura era capaz de articular íntimamente creencias compartidas de una cultura.



24. Sherrie Levine, *Small Gold Knot no. 3 (Pequeño nódulo dorado n.° 3)*, 1985. Pintura metálica sobre contrachapado, 50,8 x 40,6 cm. Colección privada.

[9] Véase Marzorati, «Art in the (Re)Making», p. 96.

La línea argumental asociada a la nueva abstracción se ha basado en el reconocimiento de que, en nuestro tiempo, la pintura ha perdido en gran parte este poder. Si Levine hacía sus comparaciones con el pasado a través de sutiles asociaciones visuales, Halley las realizaba explícitamente a través de sus escritos[10]. La figuración agresiva y de gran formato de la pintura neoexpresionista era para él un intento fallido de restaurar las formas tradicionales de poder en el arte, fallido porque esta restauración inevitablemente produce un arte nostálgico de las formas tradicionales de poder en la sociedad. Sin duda había un núcleo de verdad en esta percepción, pero también una contradicción no examinada: mientras Halley y otros artistas infundidos de las mismas ideas afirmaban la no diferencia entre el arte elevado y la economía general de la producción de signos, el comportamiento real de esta economía no dejaba de distinguir cada vez más al arte como un extraordinario y privilegiado indicador suyo. La pintura y la escultura «serias» –aunque corroídas por la duda interna, la pérdida de vocación, la autoconciencia dolorosa y la erosión casi completa de sus viejos propósitos representacionales por los medios fotográficos y electrónicos– eran más valoradas cuando eran patrocinadas por una clientela más amplia, más agresiva y más sofisticada.

El arte podrá haber sido alcanzado por la forma universal de la mercancía, pero era (y sigue siendo) claramente una mercancía con una diferencia que constituye toda su diferencia. La información más inmaterial sobre el más mínimo evento en un estudio de una calle de Brooklyn o un callejón de Venice Beach puede movilizar las energías humanas, las transferencias financieras y la atención intelectual a escala global. Esta suerte de nivelación cultural –en términos materiales– habría que medirla en múltiples órdenes de magnitud. Compárese esta extraordinaria eficiencia con la de la industria del cine, tan a menudo vista como el medio quintaesencial de nuestro momento histórico: en ella se requieren inversiones masivas para obtener un nivel mínimo de beneficio; lo mismo puede decirse de los deportes profesionales, que demandan formas elaboradas de concentración, monopolio e intervención estatal para asegurar las enormes operaciones financieras implicadas. Aunque los gobiernos y las grandes corporaciones han asumido la incertidumbre en su trato con el arte contemporáneo, los riesgos financieros son minúsculos en comparación. Con sus bajos costos registrales y su capacidad para obtener ganancias exponenciales, las artes parecen en este respecto más próximas al *software* de ordenador, la forma más potente de propiedad intelectual de nuestra era. El arte parece estar similarmente adaptado a un mundo en el que los mercados están completamente internacionalizados, la política subordinada a ellos y los intercambios económicos, no sujetos al espacio y el tiempo, expresados en formas incorpóreas, cuasi ficticias, de transferencia de información.

Durante los diez años que precedieron a la emergencia de la abstracción simulada a mediados de la década de los ochenta, el mundo del arte no dejó de ganar en actividad productiva, visibilidad cultural y poder en casi toda medida objetiva. El número de galerías neoyorquinas que presentan arte nuevo aumentó exponencialmente. El coleccionismo corporativo creció inmensamente, añadiendo su peso a la reñida competencia

[10] Halley, «Crisis», p. 115.

entre individuos por adquirir y redondear colecciones sustanciales del arte más reciente (siendo a menudo un estímulo el temor a que el precio pronto pudiera quedar fuera del alcance de uno). Proliferaron los consultores de arte y otros tipos de mediadores. Ciertas escuelas, como el California Institute of the Arts, empezaron a funcionar como eficientes academias para la nueva escena, equipando a los estudiantes con expectativas y planes realizables para alcanzar el éxito cuando todavía estaban en la veintena. Los que apostaban por el último arte lamentaban, algunos con satisfacción indisimulada, que los museos y las galerías de viejo estilo hubieran sido relevadas como árbitros del éxito por una red de nuevos coleccionistas, consultores corporatizados y agentes de los artistas: el tamaño y la dinámica de la economía del nuevo arte se habían desbordado de los antiguos canales institucionales[11].

Si el arte había perdido ciertas formas de poder, había en cambio ganado otras, y en una medida mayor. Los jóvenes artistas de los años ochenta gozaron de un clima de opinión en el que ellos necesitaban dar forma a una narrativa o idea de importancia compartida para ser considerados con la máxima seriedad por un público internacional de millares de interesados (con un poder económico desproporcionado al número de los que lo representaban). El desplazamiento de la subjetividad en la abstracción simulada, la evitación de la carga de la originalidad, fue una respuesta a circunstancias en las que la reproducción eficaz de la categoría «arte» era suficiente para atraer la atención. El neoexpresionismo, en cambio, había vuelto la vista atrás, hacia los viejos hábitos artísticos. Hablaba para sí mismo y mendigaba la atención, mientras su tráfico con formas vernáculas, fantasías privadas descoloridas y meras deformidades siempre le aseguraba la capacidad de ofender –a pesar de su evidente éxito internacional.

Ninguna idea era evidente en las superficies lisas y limpias, en los motivos frágilmente definidos, en la apariencia manufacturada y en los motivos geométricos eclécticamente adoptados en la abstracción simulada. Limitados a la mimesis artística de un dominio de signos ya existentes, estos artistas simplemente aceptaban, con una confianza bien fría, la distinción entre lo que la moderna economía cultural define como arte y lo que queda fuera de esa definición. La validez autosuficiente del objeto de arte ya no era, como lo había sido en los mejores momentos del arte moderno, resultado de una «invasión del territorio de lo no estético y una continua escaramuza con su poder» (la frase es de Charles Harrison)[12]. Los neoexpresionistas todavía creían que este combate seguiría siendo la tarea principal de la pintura moderna. En contraste, la diferencia neta, incuestionada, entre arte y no arte establecida por ciertos códigos constituirá el significado primario de la nueva abstracción.

* * *

[11] Véase «Mythologies: Art and the Market. Jeffrey Deitch Interview by Matthew Collings», en *Artscribe International*, abril/mayo de 1986, pp. 22-26, y Douglas C. McGill, «The Lower East Side's New Artists», en *New York Times*, 3 de junio de 1986, p. 13.

[12] Charles Harrison, «Sculpture, Design, and Three-Dimensional Work», en *Artscribe International*, junio/julio de 1986, p. 62.

Al poco de aparecer, este arte era desechado como producción gobernada por el mercado, y sus detractores podían señalar con satisfacción irónica la rapidez con que galerías de relieve, museos y coleccionistas (con preeminencia de los Saatchi) competían por participar de su *glamour* instantáneo. Pero estos repudios erraban en un importante respecto. Su equivocación fue no haber reconocido que esta cumplida manipulación de los códigos del sistema del arte no puede hallar confirmación en las respuestas de cualquier espectador individual; esta confirmación sólo puede producirse en la conducta observable de la gran estructura económica dentro de la cual circulan las obras de arte. La economía era de hecho el verdadero medio de la nueva abstracción: sin la ratificación del mercado, este arte nunca habría acabado de producirse. La abstracción simulada usó el truco de hacer del valor cognitivo y el carrerismo una y la misma cosa –un concepto muy de los años ochenta, pero difícil de negar.

Este hecho planteaba particulares dificultades a ciertos autores destacados que escribían sobre arte, concretamente aquellos que habían sido pioneros del posmodernismo crítico de los años setenta. A la vista de las prácticas artísticas antiformalistas que habían impugnado la hegemonía de los objetos autónomos en los materiales tradicionales, este grupo –congregado en Nueva York alrededor de la revista *October*– había retado a las instituciones, las ideologías y las tendencias de género que habían enmarcado la mirada moderna[13]. Tomaron su vocabulario en gran parte de la tradición estructuralista y semiótica francesa y su interpretación de la cultura, en la que el significado fundamental de una obra era reinsertado en sistemas inmateriales de signos. La referencia al mundo o a la experiencia interior del creador había que entenderla como un efecto secundario del funcionamiento de códigos socialmente determinados que escapan a la conciencia introspectiva –códigos en los que el intercambio de signos es su propia justificación.

Sin embargo, parece cada vez más claro que, cuando se libró la última batalla, buena parte de la práctica avanzada de los últimos años sesenta y los posteriores –tanto en el arte como en la crítica– estaba paralizada por su antipatía hacia lo moderno, y no había entendido bien lo que estaba en juego en la batalla antes de iniciarse. El entusiasmo subversivo de este período era eventualmente socavado por la ceguera para aquello en que la economía determinante de su práctica se estaba realmente convirtiendo. El marco proporcionado por la semiótica y el posestructuralismo iba a aportar un método más limpio, más moderno a la crítica marxiana del fetiche de la mercancía, para uso de todos los artistas y críticos (o a la mayoría de ellos) que eran marxistas en este exclusivo sentido. Pero este matrimonio teórico de lo viejo y lo nuevo encerraba un error básico respecto a la naturaleza del mercado contemporáneo del arte, derivado de la confusión de dos sectores suyos muy distintos.

Por comodidad procederemos a etiquetar estos dos sectores del siguiente modo –en términos de Nueva York–: 57th Street/Madison Avenue *(uptown)*, por una parte, y So-Ho *(downtown)* por otra. El *uptown* comercia con maestros antiguos y modernos,

[13] Véanse los comentarios retrospectivos de sus editores en su introducción a Annette MICHELSON (ed.) *et al.*, *October: The First Decade*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987, p. 10.

como hace el mercado de reliquias y antigüedades, y se aproximaría al esquema del fetichismo de la mercancía. Lo que la mayoría de los compradores persigue no es el valor de uso específico de una pintura particular, sino el valor genérico de cambio representado por palabras mágicas como Van Gogh o Picasso, o incluso Jasper Johns. Su connotación de formas únicas de conciencia personificada, interioridad concentrada y maestría consumada sirven para justificar una competencia por precios que frecuentemente tornan la realidad significada por estos términos en *slogans* sin vida. Pero, sin estos *slogans*, sin la creencia de que el valor único está infundido en cada objeto distinto, el mercado no podría funcionar. Aquí, los objetos con que se comercia preexisten con vistas a su incorporación a un mercado; su hechura debe ser autentificada como algo que, en alguna parte, ha ocupado un lugar en la imaginación creadora y aislada de un artista y los confines cerrados de un estudio. La creencia en la diferencia entre cosa hecha por alguien y cosa comerciable es crucial para el mantenimiento del valor.

Para entender cómo el arte anti-mercancía ayudó a consolidarse a un aparato comercial de distribución, es esencial comprender que el mercado de arte contemporáneo –el mercado *downtown*– constituye, en gran medida, una economía de servicios más que de bienes. Un valor primario que el cliente bien situado recibe de una galería y su cuadra de artistas significa participación, *status* y reconocimiento. Se presenta listo para la compra con su lazo de terciopelo; la primera recompensa es la separación de los visitantes comunes, ajenos a todo esto. Unas pocas adquisiciones del *stock* pueden ofrecer la oportunidad de comprar la clase de pieza mantenida en reserva para clientes privilegiados. En este proceso se le abre al cliente una vía de acceso: presentaciones de artistas, conversación aduladora con el dueño de la galería, que puede ser él mismo una celebridad. Y aún más: otros empresarios, los consultores *free-lance* de arte, ofrecen con sus servicios mayores grados de familiaridad y cierto sentido del poder: visitas a estudios de artistas que están a punto de despegar y la promesa de que uno podrá formar una colección verdaderamente «importante», de que las decisiones de uno empezarán a ser tenidas en cuenta para fabricar las reputaciones de los artistas.

La expansión de este lado de la economía del arte fue de hecho más estimulada que impedida por los artistas que desafiaban a la complicidad del arte moderno con la plaza del mercado. El minimalismo y el arte conceptual posteriores, que desdeñaban el comercio de objetos de arte, produjeron el efecto paradójico de integrar más plenamente la práctica artística en el sistema de distribución existente. En la instalación o la *performance*, el lugar de la práctica pasó del estudio oculto a la galería; fue en ésta donde con más frecuencia la obra de arte era instalada o ejecutada. La hechura del arte no-mercancía implicaba una intensa actividad de conservación, y los artistas se convirtieron cada vez más en conservadores comerciales, en intermediarios de ellos mismos. Aunque disimulado como una protesta contra una división del trabajo en la que el productor quedaba subordinado a las demandas de un aparato comercial, el costo constituía una identificación aún más completa del productor con este aparato[14]. El arte de

[14] Para un desarrollo de este punto, véase Harrison, *Essays on Art and Language*, Oxford, Blackwell, 1991, pp. 45-46.

instalación cedió lo que había poseído de potencial subversivo hasta el punto de que ha acabado siendo la principal atracción de los focos de turismo artístico para ricos y acomodados, desde Documenta a la bienal del So-Ho y otros intermedios. Y palpado el evento y el intercambio social satisfactorio a que da ocasión, el coleccionista se dirige al marchante del artista para llevarse un recuerdo perfectamente movible y transferible.

En un esfuerzo por burlar al fetiche de la mercancía, todo un aparato teórico fijado a la circulación de signos arbitrarios terminó ensayando sin saberlo los requerimientos de este sistema en el nivel del pensamiento, desempeñando así un papel no poco importante en el sostenimiento de su crecimiento[15]. La continua circulación de información y servicios en el mundo del arte se ha convertido en una fuente primaria del beneficio en sí. Si alguien tratara de calcular el volumen monetario que circula a través del sistema-soporte –donaciones a museos, proyectos de construcciones, viajes y turismo, publicaciones, sueldos y comisiones a conservadores y consultores, adquisiciones de propiedades en distritos pródigos en galerías, portes y seguros, gestión de transacciones en otros sectores– las sumas actualmente manejadas en las compras de obras de arte contemporáneo resultarían pequeñas en comparación.

Y lo que era más: la pérdida de la fidelidad moderna al medio como valor crítico, esto es, la pérdida de toda consideración hacia la autonomía de la cultura profesional del artista, acabó gradualmente con la autonomía profesional del crítico. Su papel se había basado en el dominio de la teoría, los conceptos abstractos y los lenguajes interpretativos especializados. Pero, al final de la década de los setenta, este dominio se estaba diluyendo y diseminando. Para la consternación de algunas figuras establecidas en la academia, la abstracción generalizadora de la alta teoría se transformó en una especie de sabiduría popular en las calles del bajo Manhattan (y de Chicago, Los Ángeles, Londres, Glasgow, Colonia, Tokio...)[16]. Los artistas jóvenes se dedicaron a convertir la idea de hacer arte como manipulación de signos en una poderosa forma de maquinaria cultural que dejaba de obedecer a las ambiciones críticas de sus autores: la teoría llevó a los artistas a estas estrategias altamente racionalizadas de apropiación y replicación, en las que la exigencia de creación original, sintética, ya no impedía la respuesta abastecedora a la demanda del mercado. Desde que no tuvieron más remedio que colaborar y cuidar su propio lenguaje, los críticos que habían contribuido a echar por tierra el canon modernista han volcado su atención en productos más comerciales.

Esta apurada situación hace al final aparecer los límites de la ficción de Han Herron como una metáfora de la sofisticada práctica artística de los años ochenta. Los creadores

[15] Últimamente, Rosalind KRAUSS ha empezado a abordar el tema de la abstracción que suele hacerse de la economía de la arte: véase «The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum», en *October*, 54, otoño de 1990, pp. 3-17, y «Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism», en *Studies in Modern Art*, 1, 1991, pp. 123-141.

[16] Véanse, por ejemplo, las observaciones de Krauss sobre los escritos teóricos de Peter Halley en el artículo «Theories of Art after Minimalism and Pop: Discussion», incluido en Hal FOSTER (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, pp. 76 y 82.

de la misma imaginaron que sus facsímiles de Stella podían gozar de un efectivo reconocimiento gracias a la ingeniosidad de algún crítico, y esta suposición conecta su parodia a los anticuados supuestos de una época anterior. La invención de Cheryl Bernstein, por otra parte, es una clara anticipación de los años ochenta; su irrealidad guarda correspondencia con el suelo erosionado bajo los pies del crítico. Los jóvenes artistas puede que hubieran intentado ir más allá de sus posibilidades cuando aventuraron su competencia teórica en la letra impresa, y en este medio pudieron haberse expuesto a ser ridiculizados por profesionales avezados en el juego[17]. Pero los que practicaban la simulación y la replicación tenían la ventaja de ser capaces de introducir en la vasta economía del arte ciertas conductas observadas, y esto ha probado ser una manera de tomarle sus medidas. En sus manos, la complicidad no reconocida de los posmodernistas críticos tomaba cierto cariz intencional.

En este respecto, la obra de Levine demanda una vez más particular atención, pues esta artista ha usado deliberadamente su alusiva pintura abstracta para apartarse del juego de espejos de Hank Herron. Cuando estaba refotografiando fielmente a Edward Weston y Walker Evans (fig. 17) era una favorita de los teóricos, que alababan su labor socavadora de toda pretensión de originalidad creadora, valor éste durante tanto tiempo considerado una prerrogativa exclusivamente masculina[18]. Las imágenes resultantes querían expresar la idea, tan poderosamente avanzada por Barthes y Foucault, de que el mito del autor único reprime el tejido de voces y citas que constituyen un texto. Pero la sustentación en esta idea desaparecía cuando ella trascendía el régimen de estricta refotografía con la cita libre de precedentes modernos en sus conciliadores paneles de caseína. Su recepción empezó entonces a parecerse a la que tuvieron Halley, Taaffe o Bleckner, que eran vistos sospechosamente cual instrumentos de un cambio orquestado en la moda dominante en el mundo del arte para beneficio del mercado, y junto a los cuales ella fue rápidamente clasificada con los términos vilmente promocionales de «neo-geo» y «simulacionista»[19].

Buena parte de la animosidad que había en esta reacción crítica aparece retrospectivamente como una respuesta predecible al hecho desagradable de que un error pasado hubiera llamado tanto la atención. Sin alterar drásticamente sus premisas, Levine ha empezado a producir un obra eminentemente comercial –que le ha supuesto un cambio en su situación económica gracias a la refotografía como producto vendible–[20]. Sus fotografías han promovido la idea de que el sistema del arte contemporáneo podría ponerse en movimiento con objetos que sólo necesitaran parecerse a aquellos que habían ocupado el mismo puesto en el pasado; pero esta propuesta permaneció felizmente en el plano de las ideas, de las ocurrencias del crítico. Sus pinturas dieron un paso más allá,

[17] *Ibid.*

[18] Véase Douglas CRIMP, «The Photographic Activity of Postmodernism», en *October*, nº 15, invierno de 1980, pp. 98-99.

[19] Para un panorama de la época, véase Foster, «Signs Taken for Wonders», en *Art in America*, mayo de 1986, pp. 83-91.

[20] Conversación con el artista, mayo de 1986.

produciendo realmente un cambio en el funcionamiento de este sistema. No sólo significaron un avance conceptual sobre las relaciones inamovibles de identidad plasmadas en su fotografía; su importante valor diagnóstico reside en el hecho de haber aislado el grado mínimo de diferencia visual, el grado preciso de originalidad residual requerido para poner en acción, con toda su eficiencia, a la economía del arte. Nada produce a una crítica con sus poderes disminuidos tanta consternación como el presenciar cómo un artista induce un cambio calculado, por pequeño que sea.



La crítica de arte en la era de los valores insuficientes: en el trigésimo aniversario de *Artforum*

La comprensión histórica del arte reciente no empezará a producir resultados satisfactorios hasta que no se tenga debidamente en cuenta el papel de la prensa del arte. Las revistas y magazines no sólo han sido vehículos de las meditaciones de los críticos y las opiniones sobre nuevas obras; también se han encargado de difundir entre los artistas información básica sobre lo que hacen sus colegas y competidores. La labor de los periodistas del mundo del arte ha sido, en un sentido próximo al de la Ilustración clásica, crear y mantener unida una comunidad de intereses cognitivos compartidos.

La dificultad relativa de esta empresa varía con el tiempo, y en años recientes la dedicación a la misma se ha vuelto significativamente más difícil y oscura. El empeño de escribir para marcar un hito simbólico en la historia de *Artforum* subraya este hecho. Como el trabajo implica necesariamente un recorrido por los volúmenes anteriores de la revista, particularmente los del decenio de 1965 a 1975, es casi imposible parar de leer y volver al asunto que se tiene entre manos. Algunos números de este período conservan un nivel de información e interés que hacen avergonzarse a libros enteros de crítica recientes. Y este nivel es tanto más impresionante cuando uno tiene en cuenta con qué frecuencia aparecen los colaboradores regulares y qué rápidamente debía hacerse el trabajo. Pero este hecho sólo puede sorprender desde la perspectiva del presente, cuando el artículo mensual ha sido, en gran medida, reemplazado por laboriosos ensayos en revistas trimestrales académicas y antologías en tela salidas de las editoriales eruditas. El lapso de tiempo desde la concepción a la publicación debe ahora medirse en años, en vez de semanas, y la escritura tiende a hincharse con cuestionamientos adelantados, ansiosos retoques de sus bases teóricas y una preocupada anticipación a la crítica.

Cuando se hacen comparaciones de este tipo, los peligros de la nostalgia son enormes, entremezclándose de modo irresistible la autobiografía y la memoria selectiva de quien las hace. Los editores-fundadores de la revista *October* se apresuraron a defenderse

de esta acusación cuando definieron sus ambiciones en 1976: «No deseamos compartir», anunciaban, «ese *pathos* de auto-autentificación que con tan monótona regularidad se da a testimoniar el hecho de que "las cosas no son tan buenas como eran" en 1967, 1957 –o en 1917–»[1]. Mas, para reconocer este *pathos*, de alguna forma hay que compartirlo, y el proyecto de *October* habría tenido mucha menos justificación si, en materia de publicaciones sobre arte, las cosas hubieran sido tan buenas como lo habían sido en 1967. Esta primera fecha era, obviamente, la que más presente estaba en sus mentes: fue el año en que –para citar el ejemplo más legendario– un número de *Artforum* fue capaz de reunir los artículos «Art and Objecthood», de Michael Fried, el diametralmente opuesto a éste «Notes on Sculpture», de Robert Morris, y, como extra, «Paragraphs on Conceptual Art», de Sol LeWitt, que intentaba trascender enteramente los términos de aquel épico desacuerdo. Otros números de la revista fueron sólo un poco menos destacables, y en todos ellos estaban las cartas: el retumbante sarcasmo que Robert Smithson dirigió a Fried quizá tenga hoy el mayor interés documental, pero no fue más que un disparo en un continuo fuego cruzado de comentarios y desacuerdos en la comunidad de lectores de la revista; hasta los propios directores se concedieron, al margen de su cometido, la oportunidad de ser escuchados en las páginas de cartas. Estas intervenciones impresionaban como fuegos de artificio verbales, pero quizá la más memorable de aquella etapa fue una de Donald Judd de 1967, que se reducía a unas pocas líneas: «Señores: la pieza reproducida en la p. 38 del número de verano aparece ahí por error, y no es nada»[2]. El corolario de esta observación era que, si su presencia fuera correcta, habría sido «algo», y en un momento en que la comunidad de lectores de una revista de arte podía esperar que la información visual que ésta proporcionaba iba más allá del embellecimiento para alcanzar cierto estándar de precisión cognitiva: la reproducción no podía reemplazar a la cosa misma, pero era un sustitutivo adecuado para avanzar en la discusión.

Si *Artforum* no es hoy aquella revista que uno redescubre en los viejos volúmenes encuadernados, es porque no es o no puede ser una revista: toda la economía de la escritura sobre arte ha cambiado porque la economía del arte ha cambiado, tanto en su escala como en su carácter fundamental. Una comunidad esencialmente local unida por puros intereses cognitivos no casaba con una economía emergente de alcance global en el lujoso sector que reivindica el nombre de Arte. El sentimiento de compromiso con un propósito común, tal como se manifestaba en la columna de cartas de *Artforum*, siempre contiene un saludable elemento de ficción, y esta útil ilusión no puede sobrevivir demasiado al contraste con la realidad. Las cuestiones básicas de acceso y supervivencia, traducidas a finas discriminaciones de forma, parecen un lujo grotesco, el propio de la provincia de los apologetas institucionales. En los primeros años setenta, la definición de comunidad se había materializado en una oposición política de izquierda, practicada por grupos como Art Workers Coalition y Artists Meeting for Cultural Change. Bajo

[1] El director [The Editor (*sic*)], «About *October*», *October*, 1, primavera de 1976, p. 3.

[2] *Artforum*, octubre de 1967, p. 4; y concluía: «Se supone que la superficie superior ha de estar tres pulgadas por encima de otra superficie alineada con el resto de la caja».

John Coplans y Max Kozloff, la revista hizo un bravo esfuerzo por mantener esta dirección en la vida de su circunscripción, pero se encontró a merced de aquella disparidad real de fuerzas que había impulsado a los artistas a llevar a cabo estas maniobras defensivas contra las instituciones del mundo del arte. El colapso se produjo entre 1975 y 1976, orquestado en el *New York Times* por un triunfante Hilton Kramer –nada amigo de voces críticas diferentes de la suya–, y Coplans fue destituido como director. Con su marcha desapareció el último vínculo personal de la revista con sus orígenes californianos y con su antigua historia creadora y mantenedora de un clima favorable al arte avanzado en América.

Obviamente, no tardaron en aparecer los sucedáneos como vehículos del tipo de escritura que Kramer y sus aliados querían suprimir de la tendencia principal. Dentro del ambiente político disentidor, *Fox* brillaba y chisporroteaba. *Art-Language* continuó como un escolta británico disputador (con un confuso papel en la ascensión y caída del primero). *October*, con mayores fondos y una posición segura entre las publicaciones académicas, se mantuvo durante una larga temporada. Su diagnosis implícita del *impasse* que había acabado con el viejo *Artforum* era que su seria manera de escribir sobre arte hubiera podido continuar como antes de haber dispuesto de refuerzos suficientes. París, que durante un tiempo ocupó un puesto secundario en la producción artística, habría podido socorrerlo en el plano de la teoría, de la amalgama de semiótica, psicoanálisis y escepticismo deconstructivo que recibió el nombre de posestructuralismo.

La muy reducida difusión no era lo único que diferenciaba a estas publicaciones del modelo existente de revista de arte: la economía exigía que una parsimonia abstemia de lo visual estuviera a la orden del día. Los directores de *October* practicaron una moderada y prudente iconoclastia, declarando en un estilo cuáquero que la revista sería «de aspecto sencillo, y sus ilustraciones determinadas por consideraciones de claridad textual», con la finalidad de enfatizar «la primacía del texto y la libertad de discurso del escritor.»[3] De conformidad con antiguas fórmulas retóricas, la ilustración misma era declarada sospechosa de embellecimiento intrínsecamente «gratuito», adoptándose un estilo gráfico elegantemente austero como signo externo de la gravedad adecuada a la circunstancia histórica. Esta cualidad era la más apropiada en tanto que la componente explícitamente teorizadora de la revista era en gran parte obra de escritores para los que lo principal era la palabra.

En un nivel más polémico (uno diría que forense, en el sentido de la retórica), la austeridad visual era como una denuncia de la complicidad de la revista común de arte con el comercio corruptor de objetos de arte, el enemigo irredimible de la «autonomía intelectual». Como alguien que ha tenido la fortuna de colaborar en *October*, puedo asegurar que la sobriedad y el equilibrio de este diseño, con sus lustrosas ilustraciones monócromas, puede resultar admirablemente eficaz desde el punto de vista del escritor. Pero con este enfoque se pierde la oportunidad de que el texto y la reproducción visual se hallen en algún respecto en igualdad de condiciones. Sin duda, esta igualdad puede suponer un estorbo a la libertad de escritura cuando los valores no cognitivos de la publicitación y la ostentación gobiernan las decisiones editoriales. Pero la fuerza de

[3] «About October», p. 5.

la mejor crítica de arte es su convicción íntima de que lo visual confronta el acto de escribir con lo impensado del lenguaje; en ausencia de la ilustración rotunda de gran formato, como la que usa la revista *Artforum*, puede resultar demasiado fácil hablar de lo visual sin hablar a lo visual.

Habiendo huido de las prioridades opresivas del comercio, la escritura seria sobre arte se hace vulnerable a otro régimen externo de poder: el de la academia literaria. Entiendo por «poder» menos una abstracción a la manera de Foucault que la competencia por obtener recompensas concretas y relativamente escasas. Los estudios de arte visual de las universidades americanas cuentan con un número relativamente pequeño de interesados; las disciplinas asociadas a los estudios literarios cuentan con un número enorme de estudiantes y facultades. La sobreproducción de nuevos poseedores de grados doctorales genera a su vez la necesidad de una cantidad de publicaciones en continuo aumento. A la vista de estos problemas asociados, las clases simplificadas de teoría francesa han proporcionado una estupenda solución: en tanto que cualquier cosa puede ser construida como «un texto», cualquier cosa puede convertirse en parte del «inglés», o en «literatura comparada», o en cualquier otra cosa. En una entrevista de 1987, publicada póstumamente en 1991, Craig Owens reflexionaba sobre una lección que había aprendido en su experiencia como director de *October*:

> Con la actual sobreprodución de doctores hay ahora un campo (la comunidad de las artes visuales) que puede ser «colonizado». Y así asistimos al fenómeno de gentes que se trasladan a este campo. El problema no es que no hayan estudiado historia del arte. ¿Cuál es entonces? Es que entre ellos no ha habido realmente mucha identificación, o muchas conexiones, con esta comunidad particular[4].

A pesar de la gran diferencia de visibilidad y poder entre los pocos especialistas en la imagen y los muchos en la palabra, la credibilidad del expansionismo de los últimos requiere la cooperación complaciente de los primeros. Evidentemente, Owens estaba cada vez más cansado de propocionar esta asistencia, pero muchos otros han sido más complacientes. Como resultado, se mantiene la expectación de que las revistas de arte pedirán agradecidas las opiniones de críticos literarios, filósofos y teóricos sociales, porque la introducción de ideas serias en su aletargado campo supone una novedad. Semejante apertura y generosidad es ideal en principio, y merecería un aplauso si no fuera porque estos gestos difícilmente hallan alguna vez reciprocidad. Es sumamente raro que un historiador del arte sea invitado a hablar ante críticos literarios –o filósofos o científicos sociales–, y en el propio terreno de éstos, sobre materias sustanciales suyas. Esta deferencia forzada hacia otros campos no es un veredicto válido sobre el fomento relativo de la mejor escritura sobre arte, sino simplemente un recurso del medio en que se desarrolla el diálogo interdisciplinar, que permite –por razones dependientes del relativo poder de las disciplinas– traficar sólo en una dirección. El ansia de ser realmente escuchado en la academia literaria explica gran parte de la prosa sobreelaborada y sobrecualificada que corrientemente aflige al campo.

[4] Anders STEPHANSON, «Interview with Craig Owens», en *Social Text*, 27, 1991, p. 68.

La estrategia del diseño sobrio en una revista se reveló capaz de otra forma de cooptación cuando justamente Kramer decidió remedarlo al lanzar su propia revista, el *New Criterion*. En una demostración de su arrogancia, Kramer evitó completamente las ilustraciones y sometió la publicidad a una tipografía decorosa. Una revista neoconservadora puede fácilmente hacer alarde de escrupulosidad frente a las exigencias comerciales cuando esta posición no supone ninguna objeción real a su presencia en la plaza del mercado en el modo en que los que la visitan –grandes coleccionistas, galeristas y tratantes– consideran apropiado. Y de vez en cuando podría objetarse a ciertas producciones (por ejemplo, la exposición *High and Low*, en el Museum of Modern Art, de 1990) que el sistema que genera una incomodidad ocasional está más allá del examen o el reproche. Pero si la vestimenta sobria y sin color se adecua enteramente a la falsa probidad de los neoconservadores, hay un precio real a pagar por aquellos que someterían el sistema a examen crítico desde una posición de competencia en materia de formas visuales. Estos últimos están cada vez más obligados a trabajar en un formato de publicación que permite una pequeña participación en el modo en que la información no textual es generalmente transmitida dentro del mundo del arte. Esta transmisión flota entonces libre en una red inalterable donde cualquier efecto –visual o verbal– está permitido.

Lo hasta aquí tratado se ha planteado casi enteramente en términos americanos en aras de la concreción y la brevedad. Pero las fuerzas que pusieron fin a la primera etapa de *Artforum* después de 1976 eran de alcance internacional. Cuando hubo que valorar el *boom* que se produjo a finales de la década de los setenta, resultó que la magnitud adquirida por el comercio del arte estaba generando un sistema cualitativamente diferente, que trascendía todo lo que una comunidad local de intereses cognitivos era capaz de captar. Los críticos de Nueva York de los años setenta obraron debidamente al dar una respuesta internacional en el plano de la teoría para afirmar su comunidad contra la rápida globalización del mercado, aunque era inevitable que las fuerzas en juego fueran desiguales. Compradores, tratantes, galeristas y artistas podían operar en casi todo el globo conectados entre sí; el entusiasmo en Alemania por ciertos artistas de la costa oeste americana hizo que Nueva York fuera evitado como centro de mediación intelectual, y esto es sólo un ejemplo entre muchos. Hubo una demanda enorme de exhibición de obras de arte y de transmisión de información, pero esta demanda estuvo cada vez más orientada al catálogo de lujo y al circuito universal de exposiciones que seguían ciertas personas relacionadas con el mundo del arte (de ellas ya se ha tratado en «El retorno de Hank Herron»).

El destino del arte específico de un contexto hace que la importancia del nuevo turismo del arte se acreciente a través de formas más accesibles, democráticas, de transmisión de información. Hace un decenio, cuando las exposiciones internacionales que agrupaban todas las tendencias, como *Zeitgeist* y *New Spirit in Painting*, promovieron agresivamente el retorno de la pintura a una posición dominante, tal retorno fue denunciado como una amenaza al potencial crítico del arte de instalación. Pero, al final, las mismas instituciones que antes dieron acogida al neoexpresionismo y sus variantes se alegraron luego de haberlas abandonado. Los medios tradicionales han probado ser demasiado



25. Anselm Kiefer, *Women of the Revolution* (*Las mujeres de la revolución*), 1992. Instalación con varios elementos. Londres, Anthony d'Offay Gallery.

limitados para una proyección más efectiva de personalidades significadas y del *status* de celebridad. Anselm Kiefer, cuyo nombre ha quedado asociado al regreso a la pintura, salió a escena en 1992 con un conjunto de esculturas de camas alfabéticamente ordenado según los nombres, garabateados con pintura en las paredes de la galería, de mujeres de la época revolucionaria francesa (fig. 25). Durante los primeros años noventa, todos los trabajos informativos sobre las tendencias de mayor actualidad acababan colocando a las instalaciones –con su utilización profusa de textos y fotografías– en un primer puesto como representantes de la actividad del arte global[5]. La exposición de Londres *Double Take*, de 1992, mostraba en su arquitectura interna la naturaleza de la nueva estética domesticada de la instalación. Los espacios de la poco estimada Hayward Gallery estaban casi enteramente llenos de un diseño interior nuevo y parasitario de Aldo Rossi. Su pretensión era convertir la galería en una madriguera de espacios aislados por cuatro paredes, siendo los pasajes entre ellos a menudo toscos y estrechos, e impidiendo la vision y el movimiento entre una exposición y la siguiente. Exposición es aquí un término más adecuado y exacto que instalación, porque cada espacio parecía una casilla o un cubículo de oficina, diseñado para aislar la expresión del artista individual, de la misma manera que una atracción de feria tiene su barraca individual. Y del mismo modo que el marco de un cuadro hace que la atención del espectador se ciña a las relaciones internas de la superficie pintada, estos compartimentos –que obligatoriamente hubo de crear la institución– hicieron de cada obra una pieza enmarcada de escultura ambiental singular. Todo este montaje pudo muy bien haberse realizado con la intención de acoger una serie inacabable de nuevas piezas diseñadas para ser exhibidas en ellos.

La demanda paralela de un lenguaje accesible, acorde con la promoción y el entusiasmo, ha sido bien recibida por los galeristas estelares europeos –como Achille Bonito Oliva, Rudi Fuchs, Jan Hoet y Norman Rosenthal–, los cuales operan con facilidad a través de las fronteras y han revivido el hinchado subjetivismo y los excesos místicos que los pragmáticos críticos americanos de los sesenta habían creído desterrados para siempre. El resultado es el mismo material artístico descrito con vocabularios enteramente inconmensurables. Ciertos artistas –aunque no las estrellas corrientes de la instalación dispersa– han empezado a enfrentar en su práctica las anomalías de esta nueva red global; algo de lo que también los críticos deberían tomar nota para que intenten tenerlas presentes cuando se ponen a examinar detalladamente a artistas y obras individuales.

Dado el papel crucial de Joseph Beuys en la aceptación del nuevo subjetivismo de los galeristas, existe un notable precedente de este enfoque crítico en el desmantelamiento inmisericorde por Benjamin H.D. Buchloh de la mitología de Beuys en «The Twilight of the Idol» («El ocaso del ídolo»), artículo que apareció en *Artforum* en 1980 y que fue de lo más oportuno[6]. Esta actividad crítica puede y debe desarrollarse desde cualquier

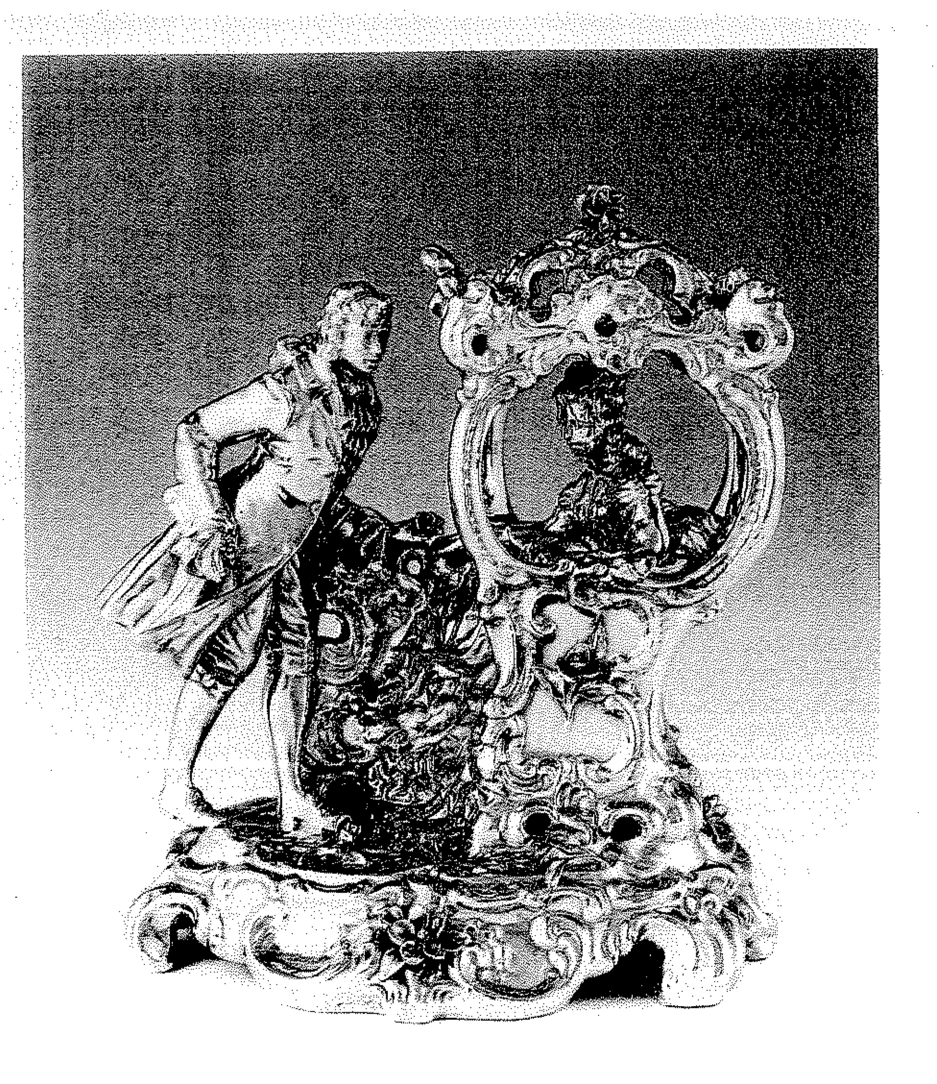
[5] Documenta IX, en Kassel, y Pittsburg Carnegie International son ejemplos destacados al respecto, junto con *Double Take* (véase *infra*), montada en la London Hayward Gallery (todas realizadas en 1992).

[6] Benjamin H. D. Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique», en *Artforum*, enero de 1980, pp. 35-43.

posición en cuanto a la escritura, pero adquiere una particular efectividad, una medida adicional de realismo, cuando aparece rodeada de las materias concretamente tratadas: el revoltijo de anuncios y los colores que llenan las páginas. La fuerza crítica del antiguo *Artforum* nunca fue otra cosa que una viva contradicción entre pensamiento y comercio. Hemos pasado por un período en el que, mostrando una inteligencia superior, el comercio ha dejado atrás a los teóricos. Y la tarea del momento es simplemente regresar a un estado de efectiva contradicción.

Parte 3

Fotografías



26. Jeff Koons, *French Coach Couple (Pareja francesa y carruaje)*, 1986. Acero inoxidable, altura: 43,2 cm. Cortesía de la Sonnabend Gallery, Nueva York.



FOTOGRAFÍAS HECHAS A MANO Y REPRESENTACIONES DESAMPARADAS

El debate sobre distinciones culturales –alto y bajo, elite y masa, cultivado y vernáculo– se ha reducido en gran parte a los enfrentamientos improductivos desde posiciones inamovibles y hostigadoras. Se ha llegado a un punto en el que no será fácil saber, con vistas a un examen desapasionado, cuál ha sido la cuestión clave en el arte y la crítica de este siglo. La reluctancia a ver más allá de los productos caros e intensamente comercializados de las grandes industrias del entretenimiento, ha constituido una limitación significativa de los medios establecidos y los estudios culturales. Esta concentración trae consigo la suposición casi automática de que los productos acabados de estas industrias –«lo que Ice Cube está rapeando o el nuevo tipo de *cyborg* que Arnold Schwarzenegger personifica»– son transparentes a los sentires y estados mentales de los individuos a los que se dirigen[1]. En los comienzos de los estudios culturales en Gran Bretaña durante los años setenta, el énfasis era diferente; la cuestión dominante era entonces ésta: de qué manera grupos excluidos y desfavorecidos adaptaban y recodificaban creadoramente los productos culturales comerciales que encontraban[2]. Pero, entonces, al concentrarse en culturas jóvenes y extravagantes y en grupos étnicos metropolitanos bien visibles, los fundadores de estos estudios de campo tendían a destacar aquellas apropiaciones más capaces de realimentarse directamente de la maquinaria cultural y de promoverse como estilos nuevos y glamorosos para un mercado de masas[3].

[1] La cita es de Andrew ROSS, «On Intellectuals in Politics (reply to Richard Rorty)», en *Dissent*, primavera de 1992, p. 263. La observación de Rorty, en su respuesta a este artículo (p. 266), relativa a «la escena de *Conan el bárbaro* en la que Schwarzenegger rompe la espalda al homosexual, o el coloquio de Ice Cube donde se habla de incendiar las tiendas propiedad de los coreanos», muestra lo inflexibles que han llegado a ser estas posiciones contrarias.

[2] Véanse las discusiones y citas de «Modernidad y cultura de masas en las artes visuales», *supra*.

[3] Un producto publicado de la Escuela de Birmingham, *Subculture: the Meaning of Style*, de Dick HEBDIGE (Londres, Methuen, 1980), llegó a ser un instrumento de esta recuperación.

Pero hay un continente entero de la cultura vernácula que a este enfoque se le escapa. Ello puede deberse a que mucho de lo que en él hay apenas tiene interés: anodino, aburrido, provinciano. En gran parte consiste en cosas ajenas al mundo del arte culto, cosas que sólo se aprecian en otros ambientes. Las figuras de acero inoxidable de Jeff Koons (fig. 26) causaron impacto a mediados de la década de los ochenta debido a la genuina condición de objetos extraños al mundo del arte culto que les conferían las improntas de vida pueblerina escogidas por su autor, y debido a sus versiones de la camaradería masculina (los objetos relacionados con la bebida) y la delicadeza femenina (las figuritas de cerámica)[4]. En el caso de las figurillas, los moldes de Koons sugerían en quien las contemplaba fantasías rococó de un antiguo régimen aristocrático, persistentes de generación en generación a través de redes de industrias artesanales discretas, minoristas y coleccionistas aficionados o meticulosos.

Al escoger estos residuos de formas artísticas históricas –devaluadas entre los sofisticados, pero cultivadas en un mundo más extenso e inarticulado–, Koons operaba allí donde Warhol había estado de modo explícito antes que él, sobre todo en algunas de las más penetrantes de sus primeras pinturas. Las piezas con espacios numerados de *Do It Yourself (Hágalo usted mismo)*, que Warhol produjo en 1962 (fig. 27) remedan la imitación del naturalismo anticuado floreciente en la producción *amateur* (productos cuya baja categoría evidencia el hecho de que los números a veces siguen siendo visibles en las áreas ya rellenadas). Estos *kits* programados representan obviamente una pequeña parte de la enorme producción de pinturas no profesionales: no hay más que ver la cantidad de guías prácticas de la técnica pictórica a la venta en cualquier tienda de suministros. Los autores de estos libros someten a sus lectores a una serie de ejercicios en los que el aspirante a *amateur* imita composiciones y efectos ilusionistas ya hechos. También aquí, los modelos provienen –como los de Warhol– de un catálogo virtual, que ellos mismos forman, de convenciones tomadas del arte del siglo XIX.

[4] Posteriormente, Koons empleó directamente a artesanos de la industria de la escultura vernácula, dictándoles la imaginería que debían producir, inspirada en figuras de los *mass-media* (Michael Jackson, la Pantera Rosa). El resultado ha sido un rápido y, aparentemente irreversible, declinar del interés por su obra.

Vale la pena considerar aquí los escritos de otro artista como fuente probable de inspiración en el proceso que hizo a la obra de Koons tomar esta dirección. En 1979, Mike Glier publicó un reportaje a partir de sus estudios de la imaginería de las figuras de producción de masas en América, de «... esta forma simple y popular de fetichismo, familiar a cada hijo de vecino del medio oeste.»: «The 1979 Dime Store Figurine», en *Artforum*, XVIII, marzo de 1980, pp. 40-45). Las categorías e ilustraciones de Glier, entre ellas una pareja rococó en un coche, anticipan las figuras posteriormente elegidas por Koons. Su propia descripción de este proyecto hace aún más estrecha esta conexión:

> ... Empecé a pensar en la cantidad enorme de estos objetos decorando incontables hogares. Como artista cuya intención es comunicar, estoy celoso del éxito de estas figurillas. En comparación, el arte contemporáneo parece incapaz de dirigirse a un público vario, sea por desinterés o por temor, y creo que sufre a causa de este separatismo.
>
> ... las figuras vendidas en los pequeños comercios constituyen ya un sistema público de signos de indudable éxito. La naturaleza de la economía de la oferta y la demanda ha permitido al público determinar la imaginería de estos coleccionables. Mi investigación es un intento de descubrir los temas populares expresados por estos objetos, en la esperanza de que esta información contribuya en alguna pequeña medida a la necesaria renovación de las imágenes en el arte futuro.



27. Andy Warhol, *Do It Yourself (Landscape) (Hágalo usted mismo. Paisaje)*, 1962. Polímero sintético y tipos de imprenta sobre lienzo, 178 x 137 cm., Colonia, Museum Ludwig.

Cuando los pintores autodidactos eligen sus temas, su compromiso con las convenciones naturalistas a menudo requiere otra guía, y ésta es la fotografía. Los temas que les interesan son frecuentemente inaccesibles o simplemente no están lo suficientemente quietos para ser captados por una mano inexperta. Los retratos calcados y laboriosamente coloreados de estrellas del pop, atletas, *pin-ups*, niños, coches y animales de compañía representan el genuino *underground* del arte. Sus autores generalmente persiguen una fidelidad detallada a las apariencias que ellos asocian con ilustradores célebres, como Andrew Wyeth o Salvador Dalí en su última etapa; la fantasía y la inventiva frecuentemente se manifiestan en incongruencias que tienen por modelo al surrealismo hiperilusionista.

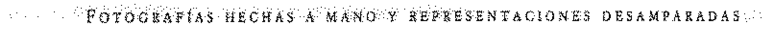
La noción de «fotografía hecha a mano» ha tenido una presencia menor en la teoría de la vanguardia, desde Picabia y el primer Dalí a Gerhard Richter, pero es a esta clase de producción a la que mejor se aplica. La idea de que uno puede hacer que aquella misma ilusión vuelva a realizarse, gracias a las habilidades manuales de uno mismo, ejerce una fascinación mágica. La acumulación de pequeños errores en la transcripción de los datos fotográficos, invariablemente anulará el efecto final ante un ojo más exigente, porque al artista suelen faltarle las coordenadas conceptuales del dibujo competente, necesarias para comprobar y restablecer por otros medios la coherencia del objeto representado. Mas, para él, los resultados son sencillamente cautivadores.

Esta clase de pintura aparece entre las obras de *amateurs* desdeñados coleccionadas y expuestas por el artista de Los Ángeles Jim Shaw bajo el rubro «Thrift-Store Paintings» (*Pinturas de tiendas de saldo*; fig. 28). Las reacciones nerviosas a la exposición de Shaw son un signo de que este territorio puede ser el último frente al cual son posibles sentimientos ciertos de superioridad, además de que puede encerrar el último potencial de escándalo. En un mundo artístico que cree segura la «muerte del autor», el anonimato impenetrable de los descubrimientos hechos por Shaw en el territorio *lumpen*-suburbano y la ausencia de señas subculturales o étnicas tranquilizadoras, parecen hacer a aquel concepto demasiado real. El autor de la correspondiente reseña en *Art in America* (a quien no desagradó la muestra) se permitió calificar las pinturas de «esencialmente carentes de valor... espantosas, abyectas y desastrosas.»[5] Es difícil imaginar a un crítico experto haciendo este tipo de juicios ante una serie de *graffitis* en el metro del Bronx o ante una escultura de aeropuerto del mundo desarrollado, pero aquellos pequeños lienzos eran juego limpio. Brian d'Amato, en una línea más reflexiva, observaba en *Flash Art* que su carácter anónimo, el misterio de sus autores, sólo dejaba la evidencia de un indomable «espíritu de originalidad y autoexpresión.»[6] El espectador no podía resistir este deseo hasta hace poco prohibido.

El anonimato y la auto-ocultación reales de hecho no han sido muy fomentados en la práctica artística reciente. Los procedimientos apropiadores y fotográficos que prometen una anulación del ego autor, invariablemente encuentran una compensación en otros medios de publicidad y atención crítica, con lo que los gestos osados pueden siempre quedar vinculados a un individuo conocido. La eficacia de estas acciones, la manera como las mínimas intervenciones de un artista llegan a merecer una atención y una recompensa sustanciales, inspira una admirada fascinación por la singular personalidad creadora que hay tras ellas.

[5] Yasmin RAMIREZ, «Jim Shaw: "Thrift Store Paintings"», en *Art in America*, LXXIX, diciembre de 1991, p. 120.

[6] Brian D'AMATO, «Spotlight: "Thrift Store Paintings"», en *Flash Art*, XXIV, diciembre de 1991, p. 126.





28. Anónimo, «Thrift Store Painting» (*Pinturas de tiendas de saldo*), de la colección de Jim Shaw. Óleo sobre tabla, 39,6 x 35,56 cm.

Cuanto menos valorada la autoexpresión, más se alza el ego del artista –desde Warhol a Kruger, Koons y Hirst– sobre la obra. Sin embargo, en el arte culto hay una tendencia, persistente desde los años sesenta, que ha llegado a adquirir la condición de producción casi anónima. Es el llamado fotorrealismo. En este tipo de obra artística, el paisaje suburbano ha gozado de predilección no sólo por su aspecto insulso característico, sino también por el enfoque vernáculo de la práctica pictórica, preferido por gran número de sus habitantes, práctica que los artistas profesionales de este género han llevado a un alto nivel de competencia técnica. Una gran parte de lo que se produce continúa haciéndose de este modo, aunque ha perdido mucho de la atención crítica y la legitimidad que brevemente poseyó en los inicios, cuando su impersonalidad hacía aparecer a este tipo de obras asociadas al minimalismo y el pop[7]. Pero la naturaleza, basada en lo vernáculo, de sus medios de representación (que las distinguían de la mayoría de las pinturas pop) sugiere que no podían permanecer seguras dentro de un contexto artístico culto. Su breve fama proporcionó una licencia a ciertas formas acabadamente *kitsch* (las *pin-ups* californianas de un Hilo Chen, por ejemplo) que tenían la virtud de arrastrar

[7] En 1975, Gregory Battcock añadió un volumen sobre este tema a su impresionante lista de antologías de crítica: *Super Realism: A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton.

el sentido de toda la práctica al dominio de lo inculto e ingenuo[8]. Ello de ningún modo implica que el ilusionismo basado en la fotografía haya perdido enteramente su puesto en los consorcios especializados de las prácticas artísticas acreditadas; pero sus usos no dejarán de venir de su honda afinidad con el impulso no restringido ni regulado de representar algo con la mano.

* * *

A fines del otoño de 1992, Londres ofreció una oportunidad para considerar dos de tales usos debidos a artistas serios. Uno pudo verse en la retrospectiva de Gerhard Richter en la Tate Gallery, y el otro en una muestra, menos anunciada, de obras recientes de Andrew Holmes, a quien puede considerarse el más importante productor británico de fotografías manualmente transformadas[9]. Encontrar la exposición de Holmes requirió un esfuerzo considerablemente mayor que tomar el camino conocido hacia la Tate Gallery. Un viaje en metro hasta el deprimido barrio periférico de Finsbury Park, al norte de Londres, dejaba al visitante en medio de la ruidosa red de transportes de la zona; para llegar a la exposición había que recorrer fatigosamente calles repletas de pequeños comercios de ropa asiáticos; la galería era un apéndice de una compañía constructora que compartía zona con un almacén de carne y otros de géneros varios en un nuevo emplazamiento comercial rodeado de alambre de espino. En Inglaterra, el fenómeno de los empresarios del arte que colonizan activamente los distritos comerciales medio abandonados es todavía nuevo. Para el mundo del arte londinense, tales sitios eran los confines de la Tierra.

A pesar de todos los obstáculos del camino, su localización en aquella áspera zona comercial era precisamente apropiada a la visión de lo que se mostraba dentro. El tema más común de Holmes ha sido siempre la ciudad de Los Ángeles, o más concretamente las líneas de transporte que mantienen artificialmente la ciudad atravesando el rudo desierto que la rodea. Holmes es arquitecto vocacional y profesor de la Architectural Association. Para él, la procesión de estructuras móviles en la red de carreteras americana (camiones, *trailers*, cisternas) y la trama industrial permanente en torno a ellas (canales, terraplenes, estaciones de servicio, sitios de descarga, lavado) constituyen la gran arquitectura de América. Sus configuraciones implican un proceso continuo, no son estáticas, y parte de su obra se sirve del vídeo, filminas y tomas en *polaroid* para introducir el tiempo dentro de la obra. Pero el núcleo de la exposición lo constituía una serie de grandes dibujos realizados de manera perfectamente uniforme con lápiz de color Derwent, obras en la que el tiempo toma un sentido retrospectivo, evocando en el espectador un ambiente laboral intenso y sostenido, y despertando en él las sensaciones propias del mismo.

[8] Chen expone en la galería de Louis K. MIESEL, que es también el autor del extenso compendio ricamente ilustrado *Photo-Realism* (término que asegura haber acuñado él), publicado por vez primera en la editorial Abrams en 1980, y reeditado en 1989 en una edición de idéntico presupuesto por la editorial Abradale. Su secuela ha sido igualmente extensa.

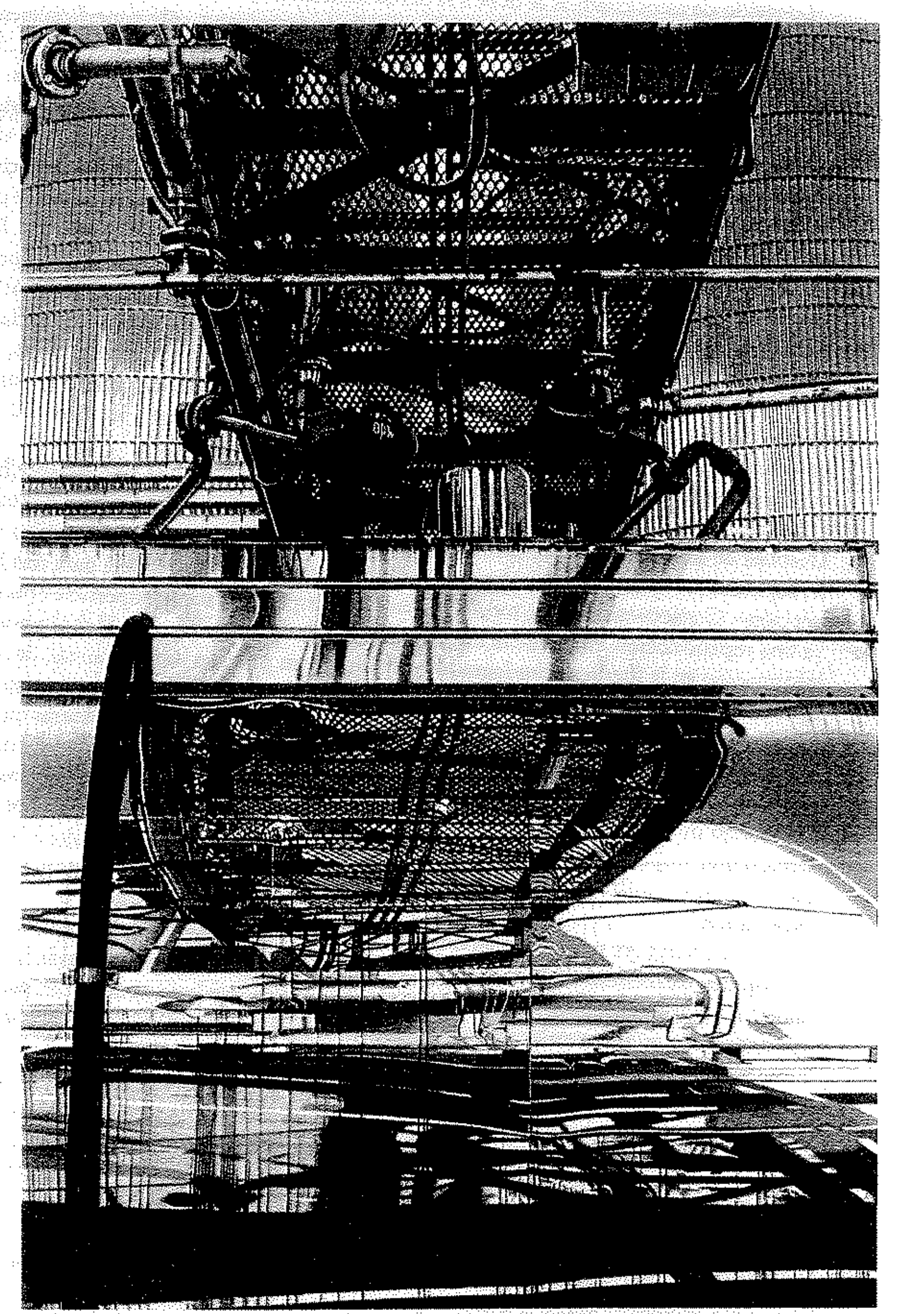
[9] *A Simple Arrangement of Realistic Pictures*, The Gallery at John Jones Frames Ltd., 19 de noviembre-22 de diciembre de 1991.

Lo vívido de estos cuadros se debe a la densa utilización y concentración de efectos, y éste es un aspecto que los distingue del fotorrealismo americano, sólo superficialmente similar, de los años sesenta y setenta. Los trabajos sobre instantáneas fotográficas que buscan lo casual están completamente ausentes en esta muestra, lo mismo que la reiteración de exteriores suburbanos fácilmente accesibles. De su comprensión característica del sentido de los objetos nacen composiciones como *Tanks* (*Cisternas*; fig. 29), un dibujo que literalmente figura la necesaria anulación de la presencia del autor implícita en esta técnica. El tema son dos pulidos remolques-cisterna estacionados cerca de un gran depósito que los llena de leche. El artista/espectador queda posicionado entre las dos cisternas como para tener una visión cercana de una frente a él, apareciendo la otra reflejada desde atrás en su inmaculada superficie curva[10]. Ésta es, desde luego, una visión imposible, que ninguna fotografía puede proporcionar, pues en una fotografía la imagen del espectador necesariamente aparecería en este mismo juego de reflejos. Es precisa una extrapolación cuidadosa, meditada, de los datos visuales para preservar la distinción cognitiva crucial entre la vida independiente del aparato y la presencia del observador pasajero –y uno puede sentir la fuerza de esta exclusión.

Muchas teorizaciones acerca de la reproducción mecánica en el arte reciente han adolecido de la suposición de que la «fotografía» es un objeto unitario preexistente. Después de todo, la fuente de un ilusionismo basado en la fotografía es el negativo o la transparencia –una cosa generalmente menuda, ausente y no disponible para una inspección–. Consecuentemente, toda positivación y ampliación sobre superficie opaca es ya una reproducción en la que la información es falseada o se pierde. Habrá tipos de información en la fuente mejor logrados y fijados en un proceso lento, manual, de inteligencia sintetizadora y acumulación de sensaciones. Y el resultado puede ser sometido a diferentes tipos de usos, además de asimilado y contemplado de unas maneras que en el positivo fotográfico están descartadas. El gran tamaño y la gran saturación del color, por ejemplo, pueden conseguirse por medios que no están exclusivamente ligados a la exhibición publicitaria. Ello borra la exigencia, de otro modo automática, de ironía al tiempo que amplía la gama de temas posibles. Esta técnica también permite a la obra hacer, donde resulte apropiada, una invitación menos insistente a la atención del espectador.

Tanks constituye un intento de expresar los sentimientos de un arquitecto en busca de visiones momentáneas de una arquitectura anónima que se yergue allende las aptitudes de su profesión para producirla. La anonimidad de la misma se deriva en parte de los componentes industriales producidos en masa, y así tiene algo en común con la obra temprana de Richard Rogers (para quien Holmes trabajó un tiempo). Pero la concepción de Holmes procede de una paradoja inherente al diseño y el efecto cerebrales de edificios como los de Rogers. En la medida en que las tolerancias implicaban una experiencia en la actividad fabril que ningún arquitecto podría dominar individualmente, su construcción ha dependido del saber práctico aportado por contratistas y trabaja-

[10] Un aspecto de la salvación de la ilusión en Holmes ha sido el modelado a base de reflejos más que de colores, y ello naturalmente supone su descripción precisa.



29. Andrew Holmes, *Tanks (Cisternas)*, 1991. Lápiz de color sobre papel. Colección privada.

dores cualificados. Y estas estructuras tienden a degradarse rápidamente si no son mantenidas con rigor y sensibilidad por otras manos (el deterioro del Centro Pompidou es una prueba de ello). El edificio no es, por tanto, una cosa fija, pero existe dentro de la trayectoria determinada por el tiempo que dura la actividad social a él vinculada.

Si se concibe la arquitectura de esta manera, no hay razón para no ampliar el término hasta incluir en él todo el sistema de abastecimiento por carretera del que depende el oasis urbano de Los Ángeles. Las complejas estructuras industriales de dimensiones considerables e intrincado interior están en continuo movimiento dentro de este sistema manejado y mantenido por individuos altamente cualificados (y, aquí, la concepción de Holmes se opondría diametralmente a las codificaciones estáticas de la arquitectura fabril de Bernd y Hilla Becher). Como arquitectura no puede ser encerrada en ningún plan o interpretación fija; sólo para concebir su extensión hay que asumir la incapacidad de uno para algo más que imaginar temporalmente fragmentos suyos, y sólo a través de éstos podrá ser representada. El proceso de dibujar es el proceso de investir a un trazo fotográfico del fragmento del sentido de su sublime e inabarcable totalidad. Este acto se cumple a través de todas las pequeñas decisiones que se van tomando relativas al énfasis, el contraste y la simplificación. La disciplina de la negación del ego aquí implicada genera en las obras una tensión palpable, particularmente en las áreas incómodamente extensas del mismo color.

* * *

El *status* ambiguo, semivernáculo de los fotorrealistas americanos ronda también la pintura ilusionista de Gerhard Richter de los años ochenta. Si esta producción estuviera exclusivamente en la vena de *Betty* (fig. 30), el retrato de su hija de 1988, difícilmente habría podido evitar que se le etiquetara, dentro de esta tendencia, como partidario europeo del enfoque blando. Pero tiene en común con Holmes el uso del naturalismo basado en la fotografía para marcar los límites de una práctica diferente, para delimitar el territorio de sus competencias. En el caso de Richter, esta práctica distinta quiere ser artística en grado máximo.

Donde más obvia resulta esta cualidad es en su producción simultánea de grandes pinturas abstractas, en las que parecen desplegarse todos los recursos del tratamiento expresivo de la pintura y el gran gesto pictórico (fig. 31). Visto superficialmente, esto es una restauración de la suerte de jerarquía que prevaleció en las exposiciones oficiales de los siglos XVIII y XIX. En la categoría superior de cualquier exhibición podían figurar los grandes lienzos históricos, tratando de imponer complejas exigencias al intelecto y a la erudición del visitante, a su capacidad para discernir la verdad abstracta, generalizada, de la narración ejemplar que la encarna; a una categoría inferior pertenecían los retratos, las escenas pintorescas de tipos anónimos, paisajes y naturalezas muertas, supuestamente hechas para satisfacer las necesidades imaginativas, más modestas, del público. La presencia reforzadora de los géneros inferiores confirmaba la primacía de los elevados, cuya superioridad podía ser confiada a la capacidad de la pintura histórica para subsumir las particulares virtudes de estos últimos en una gran síntesis conceptual.



30. Gerhard Richter, *Betty*, 1988. Óleo sobre lienzo, 102 x 72 cm. The Saint Louis Art Museum.

La pintura más prestigiosa de nuestro tiempo ha tratado de confirmar su superioridad por medios diametralmente opuestos, esto es, procediendo a purgar los géneros inferiores desde dentro de ellos mismos y desde sus inmediaciones. Clement Greenberg acuñó el término *«homeless representation»* («representación desamparada») para expresar su irritación con los residuos figurativos presentes en la pintura de Jasper Johns y Willem de Kooning[11]. Pero este término puede servir mejor para designar la condición general de los géneros inferiores a fines del siglo XX. Dejados a la ventura, éstos han venido a acomodarse en una serie de nuevos contextos, desde los mercados subartísticos del *kitsch* decorativo hasta los impulsos *ad hoc* del *underground* de Shaw[12].

La pintura figurativa más reciente de Richter es distinguida de sus obras basadas en fotografías de los años sesenta por una elevación de la «técnica» derivada de prácticas vernáculas sobre el recurso, más común, a la «imaginería» procedente de los *mass media*. Aunque sigue sirviéndose de ésta última, la técnica mantiene su consistencia tanto si el modelo procede de un periódico o de una fotografía personal. Ello le ha permitido la libertad de introducir intensos sentimientos en el dominio habitualmente ironizado del arte contemporáneo. La imagen de *Betty* en el cartel para la retrospectiva de la Tate Gallery promete convertirse en icono popular del tipo de *Christina's World (El mundo de Cristina)*, de Wyeth. Lo que Richter estuviera buscando en el retrato de su hija, nunca lo sabremos del todo, pero sabemos que pintó a *Betty* en 1988, más o menos al mismo tiempo que realizaba los muy poco directos retratos de Gudrun Ensslin y Ulrike Meinhof, las dos jóvenes muertas de la banda terrorista Baader-Meinhof, de *18 October 1977* (y, que desde entonces, no ha pintado nada como aquello). El notable uso del enfoque selectivo, derivado según parece de la gran abertura diafragmática usada para la fotografía, muestra el origen mecánico de la imagen, pero este recurso sirve al propósito de acentuar el efecto emotivo: la sensación de objeto movido, tradicionalmente asociada al *profil perdu* (explotado igualmente por Wyeth), queda intensificada por la nitidez del hombro cercano de una forma que nada tiene que ver con la visión normal. El mismo contraste mecánico da al cabello su aura semejante a un halo. Pero la pintura mantiene sus distancia de la de Wyeth, hasta el punto de que adquiere su potencial afectivo de sus medios mecánicamente objetivadores. *Betty* demuestra que el grado de simplificación necesariamente implicado en un proceso manual, combinado con la presencia más vigorosamente real de la pintura, puede ser una herramienta de análisis reveladora.

La presencia de las pinturas abstractas de Richter demuestra además que su obra naturalista no necesitó atarse a la suposición provinciana, como la de Wyeth, de que estas pinturas pueden cumplir adecuadamente las exigencias de arte. Pero, al mismo tiempo, nada hay en ellas que haga pensar en una superioridad convencional. El examen atento de algunas de sus obras abstractas más recientes muestra unas superficies ricas y aparentemente espontáneas, promisorias de revelaciones expresivas, que no pueden

[11] En Clement Greenberg, «After Abstract Expressionism», reimpreso en H. GELDZAHLER (ed.), *New York Painting and Sculpture*, Nueva York, Dutton, 1969, p. 363.

[12] Para una discusión de la cuestión de los géneros en el arte reciente, véase *infra*, «La vida sencilla».



haber sido generadas por una acción meramente mecánica sobre preparaciones previas de pintura solidificada. En ciertos casos, estas superficies previas por sí solas han llegado a ser por derecho propio auténticos cuadros: uno de estos lienzos (el magnífico *Abstract Painting; Pintura abstracta* [726]; de 1990) empezó existiendo como una obra acabada en el modo de ilusionista de abstracción, que había caracterizado su obra de hacía diez años, para ser borrada y transformada en las fases de secado. Un enorme tríptico (*Forest; Bosque;* también de 1990) empezó como una improbable fantasía geométrica de *trompe-l'oeil,* a la manera del arte cartelista de efectos ópticos de Vasarely, y fue igualmente hurtado a su reconocimiento por raspadores y alisadores. En todo un catálogo de intentos anteriores de manifestar profundidad emotiva o cognitiva en forma abstracta, Richter genera efectos que absorben la atención de quien los ve por las espléndidas promesas que nunca se cumplirán.

Recientemente, Paul Wood ha descrito acertadamente a Anselm Kiefer como:

> el artista que más abiertamente ha aspirado a regresar al terreno superior de la vanguardia, sólo para llevar a cabo algo más afín a la máquina de un salón contemporáneo, que es tanto como decir: al lugar donde la cultura seria se ocupa con sus asuntos característicos, sus temores, su humanidad y el sentido de su propia profundidad[13].

Kiefer intenta reintegrar literalmente los géneros devaluados del retrato, el paisaje y la naturaleza muerta a la matriz de la grandiosa pintura histórica. Richter, por otro lado, reintroduce la lógica de las antiguas exposiciones de salón reasignando a los géneros marginales su antiguo papel de acompañantes. Pero su conexión cotidiana con pensamientos y sentimientos individuales de ninguna forma es ya provechosa para las grandes máquinas. La huella de la fotografía en la pintura –el gran expediente vernáculo– es como un signo inequívoco de que la alta abstracción ha renunciado al control de sus propios términos, necesariamente limitadores –una condición que la vuelve por igual contingente y desamparada.

31. (Doble página anterior). Gerhard Richter, *Pintura abstracta (726),* 1990. Óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm. Londres, Tate Gallery.

[13] Paul WOOD, «Internal Exile: Art and Language's Hostage Paintings», en *Arts,* LXVI, enero de 1992, p. 37.



ROSS BLECKNER O LAS CONDICIONES DE REENCARNACIÓN DE LA PINTURA

El extraño aspecto de las pinturas de Ross Bleckner radica en su confusión de dos elementos durante mucho tiempo considerados como categóricamente distintos: la superficie material y el plano de la pintura. Uno era literal, el otro virtual: el espectador ideal de obras modernas desplegaba una forma de atención constantemente oscilante, fluctuante entre el modo como el color se halla realmente esparcido en el cuadro y esa pantalla ficticia en la cual se producía la ilusión «óptica». Ambas cosas eran completamente interdependientes, pero también rigurosamente no-idénticas en términos conceptuales.

Los pintores que desean mantener este juego emplean el truco consistente en hacer aparecer los medios técnicos como simples hechos y lo menos misteriosos posible. Ello es aplicable sobre todo a aquellos artistas que han creado los efectos ópticos más fascinantes en el arte moderno. La luz de las marinas de Seurat o las corrientes sinuosas bajo los nenúfares de Monet son acontecimientos mentales suscitados por las superficies secas y onduladas de pigmento. Y esta disparidad era igual de marcada en las obras posteriores, no figurativas, dentro de la misma amplia tradición. La utilización del esmalte de droguería no sorprenderá a nadie que observe de cerca un cuadro de Jackson Pollock. Todo el secretismo de la técnica de Mark Rothko no impidió que su éxito fuera resultado de una precisa utilización de medios pictóricos no ortodoxos[1]. Lo mismo puede decirse de Morris Louis, cuyas series «desplegadas» usan manchas marginales de color que forman como riachuelos para formar una imagen central donde no hay más que una extensa superficie de lienzo de algodón crudo (fig. 32). Esto tuvo un anticipo en la época en que la técnica de la mancha había logrado una

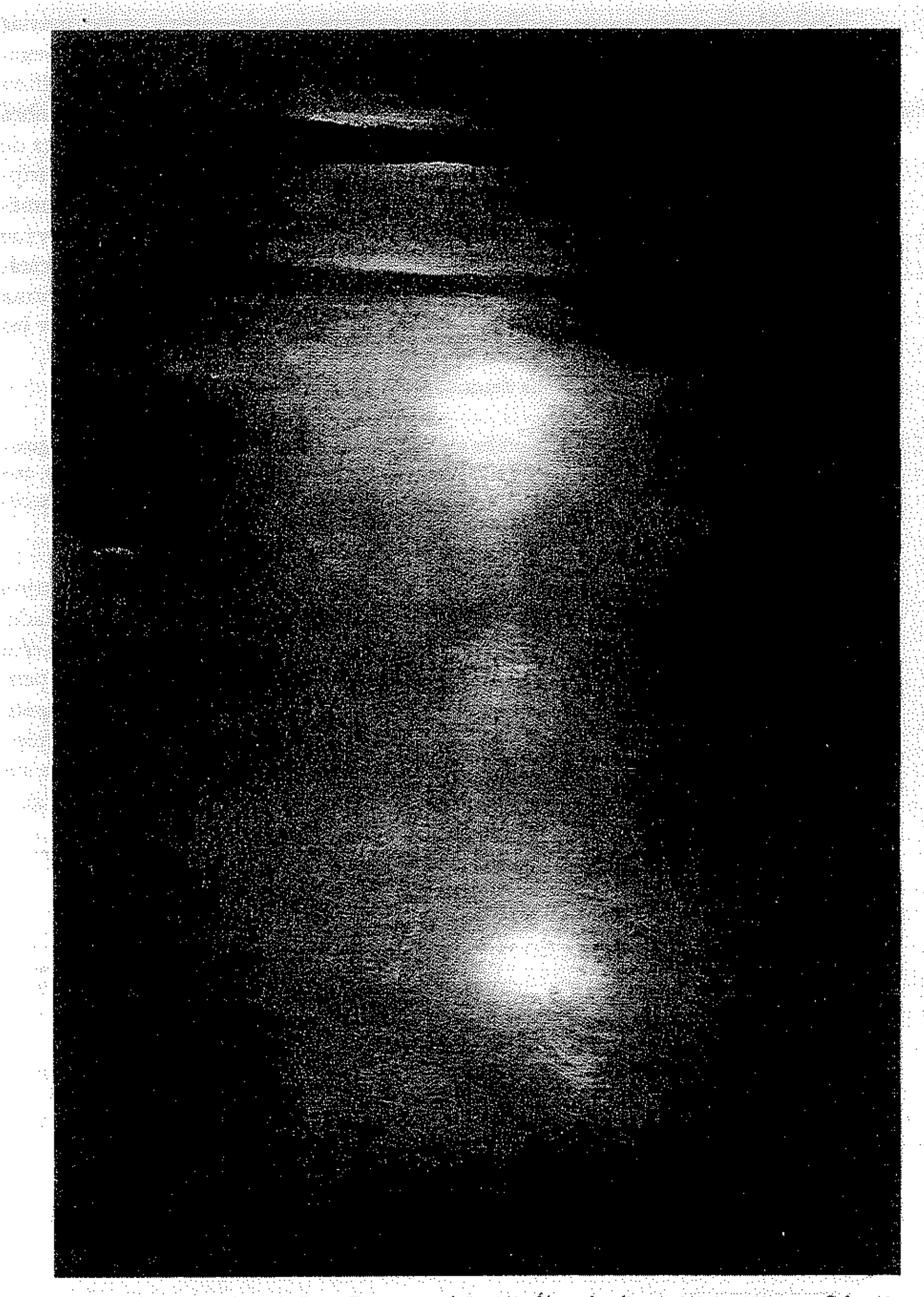
[1] Para más comentarios sobre este punto, véanse los muy acertados de Charles Harrison en «Disorder and Insensitivity: the Concept of Experience in Abstract Expressionist Painting», en D. THISTLEWOOD (ed.), *American Abstract Expressionism,* Critical Forum Series, Tate Gallery, Liverpool, 1993, p. 125.

32. Morris Louis, *Alpha Tau*, 1960. Pintura acrílica sobre lienzo, 258 x 594 cm. The Saint Louis Museum. Adquirido con fondos proporcionados por la Schoenberg foundation, Inc.

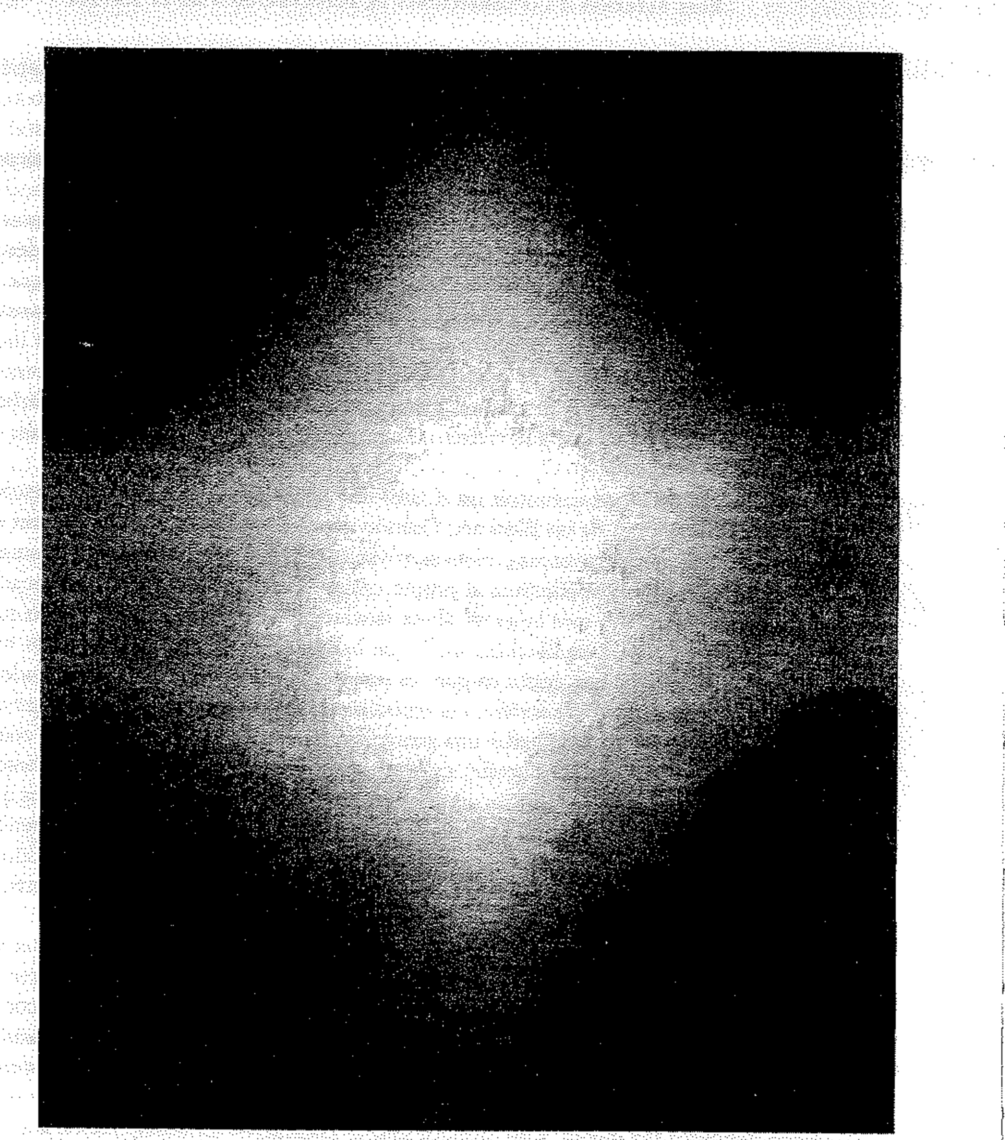
completa integración del color con el plano del cuadro, pero estas pinturas consiguieron hacer sobresalir como nunca antes el hecho prosaico de la superficie y su espectacular ficción.

Las pinturas de Bleckner, de un alcance y una presencia que rivalizan con estos últimos ejemplos del mejor arte moderno, muestran una concepción notablemente diferente de los lazos entre mundo físico e imagen mental. Ellas tratan el plano del cuadro como si poseyera sustancia propia, como una película o piel espesada. La superficie mate, tramada, porosa que caracteriza a prácticamente toda la pintura canónica del último siglo, deja paso en su obra a una superficie continua y enteramente sellada por el pigmento, que indica su presencia a través de un grado de reflectividad nada ortodoxo. Su lustre produce una sensación de humedad perpetua, sobre todo cuando es interrumpida por marcas o formas indistintas, en un oscuro que contrasta con otro oscuro igual, que absorben la mayor parte de la luz. La muy discutida imaginería de Bleckner –las fosforescencias y reflexiones espectrales, las formas volubles, propias del *op-art*, los anticuados objetos conmemorativos, los vertiginosos espacios lumínicos (figs. 33-36)– obtiene su consistencia y su fuerza del hecho de quedar tan evidentemente absorbida y comprimida dentro de estas membranas translúcidas de óleo solidificado. Poco hay del ilusionismo normal, figurativo o abstracto, que preestablece la superficie del cuadro como un plano más allá del cual la ficción no encuentra lugar; y nada del soporte resistente sobre el cual pueden fijarse elementos de *collage*. Las aproximaciones posmodernas a la pintura contemporánea de la de Bleckner –como la de Anselm Kiefer o prácticamente cualquier otro pintor descollante de los años ochenta– podrán mezclar estas maneras con las consagradas por la vanguardia, pero pocas, si algunas, las han desatendido.

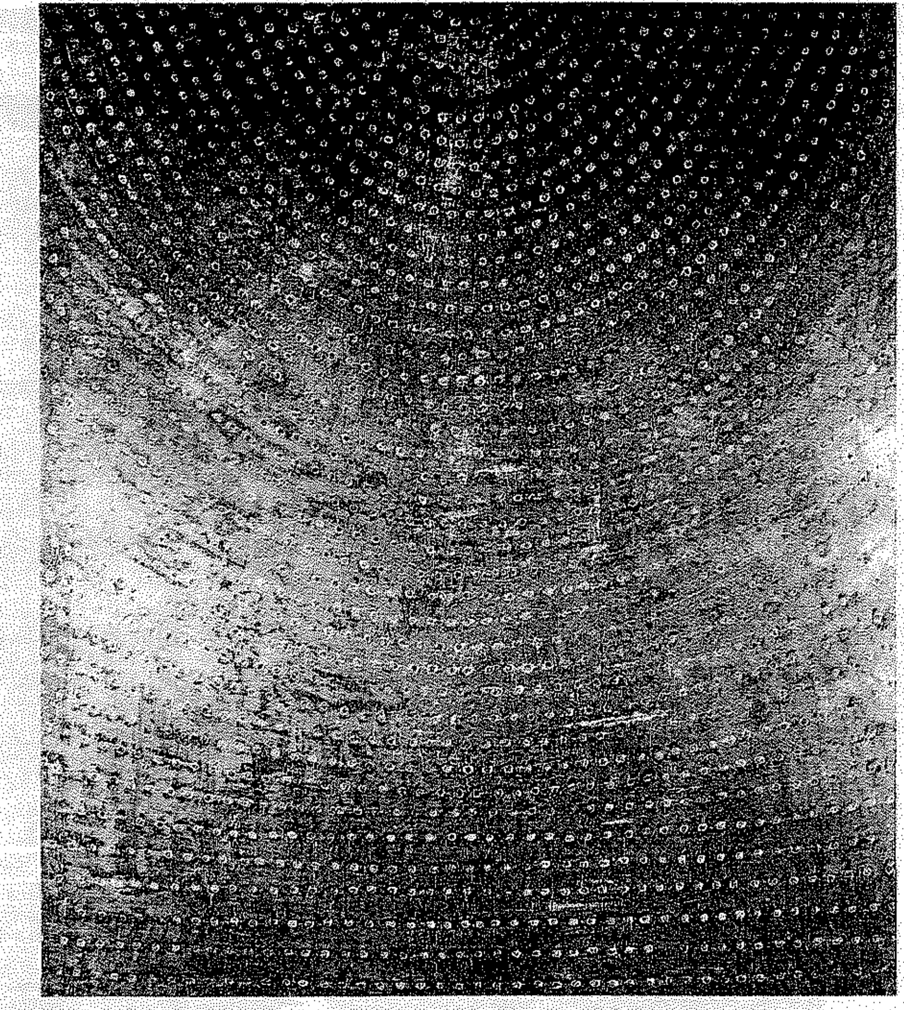
En este respecto, el éxito de Bleckner quizá pueda medirse por la perturbación que es capaz de causar en las fórmulas normales del juicio crítico. El caso más ilustrativo es la reseña hecha en 1984 por Brooks Adams, que muchos creen condujo al artista a



33. Ross Bleckner, *God Won't Come (Dios no vendrá)*, 1983. Óleo sobre lienzo, 213,4 x 152,4 cm. Colección privada.



34. Ross Bleckner, *Delaware*, 1983. Óleo sobre lino, 228,6 x 182,9 cm. Colección privada.



35. Ross Bleckner, *Architecture of the Sky (Arquitectura del cielo)*, 1990. Óleo sobre lienzo, 269,2 x 233,7 cm. Colección privada.



36. Ross Bleckner, *Fallen Summer (Cadente verano)*, 1988. Óleo sobre lienzo, 274,3 x 182,9 cm. Colección privada.

un nuevo nivel de reconocimiento. Pero Adams lo hizo con la misma gran indignación que acompañó a cualquiera de los famosos ataques críticos a la vanguardia del siglo XIX: «El brillo del óleo alisado da a estas obras un aspecto viscoso y sórdido», protestaba; «La luz también penetra en las masas y grietas de su textura pictórica, haciéndolas parecer un tanto pegajosas.»[2] Este «un tanto» parece introducirse como una concesión de última hora al equilibrio crítico, aunque el lector, buscando en vano esas masas y grietas en la superficie de un Bleckner, concluirá que Adams había renunciado desde el comienzo al juicio equilibrado. Ante estos «Edgar Allan Poes sin argumento» que le suscitan un «cierto vago presentimiento de algo malo», Adams se enfrenta con ansiedad gótica a su ausencia de rasgos pictóricos normales: «Unas veces podemos imaginar paisajes a partir de ellos, otras sólo espacios interiores. En ciertos momentos podemos apreciar el juego de sombras y recordar las pinturas de sombras de Warhol: entonces no vemos más que autorretratos de todos nosotros moviéndonos a tientas en la oscuridad»[3].

Y a tientas tuvo que encontrar un Adams una expresión como «Goyas goyescos» para describir la obra de un Bleckner. Cuando concluía calificando a las pinturas de «fastidiosas, húmedas, morosas, rústicas y vanas», muchos lectores inmediatamente habrán aplicado estos adjetivos al propio crítico. Pero estas palabras entresacadas de una retahíla mucho más larga de libres asociaciones indican por qué fueron más valiosas para la carrera de Bleckner de lo que habrían podido serlo los términos más lisonjeros. Escritas en una época en que «el retorno de la pintura» había polarizado la opinión entre la aceptación acrítica y el repudio con gesto ofendido del fenómeno entero, Bleckner era capaz de hallar una genuina respuesta, la de un observador conocedor que mezclaba medidas iguales de fascinación y repulsión, examen minucioso y fantasía desquiciada. Decir que las pinturas eran «autorretratos de todos nosotros moviéndonos a tientas en la oscuridad» era, en un determinado nivel, una buena metáfora de su rechazo de las respuestas programadas, y, en otro distinto, una indicación literaria de lo que era más perturbador: el oscuro espejo que constituían sus superficies reflectantes.

¿Qué norma o normas fundamentales viola esta cualidad de su superficie? La respuesta puede empezar señalando su semejanza con la capa brillante de un positivo fotográfico –un aspecto no considerado en el comentario sobre el artista–. Todo consumidor competente de fotografías está acostumbrado a soslayar con la vista el barniz o película brillante del papel fotográfico; esta lisa superficie cubre la imagen indiferente a toda ilusión que su delgada capa química pueda producir, pues la reflexión es un rasgo definidor del medio, y no produce señales contrarias. La transposición a la pintura de efectos análogos en el grado que caracteriza a la abstracción de la Escuela de Nueva York puede muy bien pretender contravenir algún uso arraigado que la cultura ha establecido como lo permitido en los dos medios, y quizá más aún que quienes fijan los límites desde dentro de la fotografía.

[2] Brooks Adams, noticia de Ross Bleckner en Mary BOONE/Michael WERNER, *Art in America*, LXXII, marzo de 1984, p. 159.

[3] *Ibid.*, p. 160.

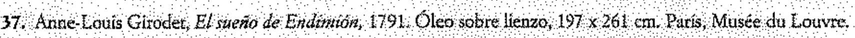
Las mismas cualidades que pueden ignorarse cuando se observa una fotografía pueden suponer, al menos en algunos, una desagradable interrupción en la delicada ocupación de contemplar una pintura. Pero, si este análisis es acertado, esta particular transgresión sólo sería la forma más visible de una derogación, con mayores consecuencias, de un antiguo pacto social relativo a los signos valorables en la superficie de un cuadro. A mediados de la década de los ochenta, Sherrie Levine produjo algunas pequeñas piezas en madera contrachapada en las que los hoyos ovoides de los nudos estaban pintados de oro (fig. 24). Este rasgo mínimo era una honda evocación de una época más antigua en la historia de pintura, cual la de la imágenes religiosas pintadas sobre tablas, en las que las superficies de materiales preciosos (oro o lapislázuli) eran signos de una presencia sobrenatural. En el curso del siglo XV en Italia, los acuerdos entre pintores y patronos empezaron de forma gradual (y desigual) a especificar demostraciones de la habilidad del artista para decidir la adquisición de colores caros[4]. Las antiguas superficies cubiertas de pan de oro eran suaves, lisas y altamente reflectantes; las nuevas, con más concesiones a la inventiva, eran de trabajoso modelado, y para ellas solía buscarse un acabado sin brillo. Con esta sustitución, podría argüirse, empezó a cobrar forma una autoconciencia artística moderna. Las técnicas anteriores sobrevivieron, pero emigraron a la artesanía de lujo o la producción de objetos de devoción popular, que quedaron cada vez más apartados de la categoría emergente del arte culto. Incluso dentro de la pintura al óleo, el logro de un lustre insuperable como parte de la técnica y, en general, la reflexión de la entera superficie quedaron reservados al cuadro de gabinete –bodegones de pequeño formato y escenas de la vida cotidiana, que gratificaban o divertían más que edificaban al espectador.

La apariencia de estas obras llegó a tomarse como parte de su transcripción «mecánica» de la experiencia visual de las superficies. Lo mismo ocurrió con la fotografía, pues la recepción del nuevo medio no tardó en hacer suyas estas categorías que venían de antiguo. De ello se sigue que la idea de la fotografía como arte mecánica sólo en parte puede explicarse por su modernidad tecnológica –la transcripción fotomecánica y un aparato producido industrialmente–. Los pintores han conseguido lo mismo que ella valiéndose de técnicas manuales, aunque para trasladarlas del formato familiar a otro mayor es preciso un tratamiento no ortodoxo de su medio.

El modo marcadamente personal de enfocar Bleckner la parte técnica de la pintura es bien conocido: su seguridad de viejo maestro en la combinación de los colores básicos sin recurrir a los ya preparados; sus mezclas improvisadas y poco comunes de cera y aceites de linaza calentadas en cacerolas. No es el primer pintor que ha realizado experimentos idiosincrásicos con sus aglutinantes con el propósito de romper con las normas de la apariencia de la superficie en una pintura ambiciosa; en este aspecto empalma con una tradición alternativa que sólo se ha hecho notar a intervalos, y en los márgenes de la corriente principal, en los últimos doscientos años. Un rastreo de esta

[4] Véase Michael BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972, pp. 11-23.

tradición desde sus primeras manifestaciones puede ayudar a clarificar el vínculo entre su llamativa técnica y los temas e inspiraciones particulares que dominan su obra.



* * *

En el verano de 1791, un joven pintor francés en Roma, Anne-Louis Girodet, se aisló en su estudio creyendo que su carrera dependía de lo que pudiera hacer con el cuadro que tenía en su caballete (fig. 37). Su tema era un hombre desnudo y recostado, un *académie* como el que todos los ganadores del Grand Prix de Roma tuvieron que producir como demostración de sus capacidades. Había elegido como tema al mítico pastor Endimión, al que la diosa lunar Selene, encaprichada de él, había enviado un sueño eterno. La historia exigía un ambiente nocturno, en sí poco habitual y todo un desafío en este tipo de pintura. Girodet quiso dar un paso más y fundir la iluminación lunar con la narrativa sexual: el ayuntamiento entre la divinidad y el mortal se hace visible como un rayo de luz lunar que cae sobre el cuerpo radiante de Endimión, que se ofrece a la vista del espectador masculino sin ningún intermediario femenino. El único otro personaje es el dios Eros, que en forma de Céfiro aparta las ramas que cuelgan para permitir que la luz de Selene alcance el objeto de su deseo.

A Girodet le preocupaba conseguir para la luz de la pintura la mayor fidelidad posible a la experiencia óptica, evitando los trucos usados por pintores de escenas

37. Anne-Louis Girodet, *El sueño de Endimión*, 1791. Óleo sobre lienzo, 197 x 261 cm. París, Musée du Louvre.



nocturnas convencionales. A este fin, tenía que ejercer el control más estricto sobre las más leves modulaciones del matiz dentro de la estrecha gama de tonos de las partes oscurecidas e iluminadas de esta composición. Pero tal obsesión por la luz animada llegó al punto de hacerle decidirse por alterar las cualidades reflectoras de la superficie ya pintada no con una capa final de barniz, sino modificando la cualidad del óleo mismo. En el verano de aquel año, Girodet escribió a su amigo, el pintor François Gérard, que sus figuras habían resultado irreparablemente estropeadas en un imprudente experimento técnico:

> Se me ocurrió mezclar mis colores con aceite de oliva para que la figura mayor, que terminé hace seis semanas, y la menor, que terminé hace quince días, parecieran tan frescas como si las hubiera terminado ayer, y la consecuencia es que he de volver a pintar las dos completamente, de la cabeza a los pies. Además, nada del fondo, que cambio cada día, es definitivo... No tengo idea de si podré continuar hasta el fin[5].

Girodet no dice claramente lo que se proponía conseguir con este (para decir lo mínimo) procedimiento no ortodoxo: quizá imaginara que con el aceite de oliva lograría cierto grado deseado de translucidez al par que un acabado de un aceptable orden cromático; también pudo haber estado tratando de codificar las temáticas de la eterna juventud en el sentido más puramente material, creando en la superficie de su cuadro una apariencia de permanente frescura, como si éste acabara de dejar el caballete. Al final, tal y como cuenta, no le quedó otra opción que la de raspar la pintura reblandecida para eliminarla del lienzo, dándose poco más que un mes para rehacer el cuadro –prácticamente la totalidad de una figura de tamaño natural[6].

Fuera a pesar o a causa de esta situación, lo cierto es que encontró una manera de poner de moda una película pictórica asombrosamente uniforme, en la que es prácticamente imposible apreciar ningún indicio de corrección o indecisión. La aplicación de no se sabe cuántos barnices coloreados hacía que los tonos de la pintura adquirieran una penumbrosidad crepuscular. Este artista gay, de sólo veinticuatro años, vio luego su

[5] H. GÉRARD (ed.), *Lettres adressées au baron François Gérard*, París, 1886, I, p. 178 (13 de julio de 1791):

> ...comme mon mérite et mon gloire ne m'ont empêché de sentir mon peu de facilité pour peindre, j'ai imaginé de mêler dans mes couleurs suffisament d'huile d'olive pour que ma grande figure, qui est peinte depuis six semaines, et la petite [Eros] depuis quinze jours, soient aussi fraîches que si je venais de les achever; de sorte qu'elles sont, depuis le toupet jusqu'aux talons, entières à recommencer. De plus, il n'y a absolument rien de fait dans mon fond, que je change tous les jours... Je suis bien incertain si je continuerai jusqu'à la fin.

Para más comentarios, véase mi libro *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, pp. 171-188.

[6] Véase su carta a Trioson de 28 de julio de 1791 en GIRODET, *Oeuvres posthumes*, París, P.-A. Coupin, 1829, II, p. 395, donde afirma que dos semanas después aún no había avanzado nada:

> Quant à moi, en particulier, j'ai repris mon travail par la nécéssité plutôt que par le goût, et aujourd'hui je viens de commencer à repeindre ma figure pour laquelle j'avais l'imprudence de me servir d'huile d'olive ce qui l'empêchait absolument de secher. Cela me faire double dépense, sans compter double fatigue, et justement je suis déjà fort las et je n'ai point de sou.

éxito confirmado en lienzos de otros pintores que convirtieron el tipo de belleza masculina que él había sintetizado en un modelo ilimitadamente repetible. Pero esta influencia suya no alteró su *status* de *outsider*, desde el que había iniciado su experimento. Los lánguidos efebos que tan frecuentemente aparecen en el último neoclasicismo son en comparación figuras recortadas, extrañas a la sutil atmósfera que envuelve y suspende al bello pastor de Girodet. Como tales carecen de ese hondo sentido de suspensión –el estado de excitación extática de Endimión sugiere una muerte en vida, un sueño del que nunca podrá despertar–, efecto al que aquí colabora un medio inmóvil, como de transparente ámbar, a través del cual el cuerpo se hace visible.

Bleckner ha hecho dos observaciones sobre su propia obra que vienen muy a propósito en nuestra descripción de la pintura de Girodet. En una entrevista menciona una preocupación por «cómo la representación es codificada», que le hace añadir: «Pienso que las cosas emiten su máximo brillo cuando están a punto de morir»[7]. Esto mismo podría decirse de las premisas idealistas del neoclasicismo sometidas a la prueba que para ellas significó la Revolución Francesa; desde su asimilación por Girodet, nadie más ha confiado tan firmemente en el perfeccionamiento del desnudo masculino cual ley fundamental del arte. Y esta afirmación se aplica igualmente, dentro de las temáticas de la pintura, al rayo de luz en la cara y el torso de Endimión, que es tanto una representación de la diosa que le ha encantado cuanto un aura luminosa que irradia el cuerpo mismo. La figura, saturada como está de identificación narcisista entre pintor y obra, no era sólo una demanda de reconocimiento, sino también, a todas luces, de amor, un cristalizado deseo del deseo. Y, en este respecto, Bleckner vuelve a favorecer a su predecesor: «Si un día estas pinturas me traen el amor, llegarán a ser lo que significan. Si no, me habrán fallado en el nivel más profundo»[8]. O, glosando más tarde sin solemnidad esta declaración: «Cuando estoy con alguien, pienso en mis pinturas como cartas de amor. Cuando estoy solo, pienso en ellas como anuncios personales»[9].

* * *

Picasso pasó la mejor etapa de su carrera produciendo cuadros que demandaban el amor de los que le rodeaban; implorar y esperar no han sido en el pasado ninguna receta para el éxito. El *Endimión* de Girodet es un ejemplo temprano, si no el primero, de modernismo fallido. Como el riguroso y austero clasicismo de su maestro Jacques-Louis David, el cuadro nació en un momento de revolución social y autoconciencia ansiosa, que obligó al cuestionamiento crítico y animó a ciertos talentos individuales a dotar a su obra de nuevas cualidades sensitivas. Pero su densidad técnica y conceptual lo hizo irrepetible por otros; sacrificó la amplitud de su temática y sus posibilidades expresivas al ahondamiento en un cierto registro emocional y sexual; la cualidad de su acabado era demasiado heterodoxa entre otras modalidades, más convencionalmente

[7] Ross Bleckner, entrevistado por Aimee RANKIN en *Bomb*, abril de 1987, p. 24.

[8] Catálogo de exposición, Guild Hall Museum, East Hampton, 1993.

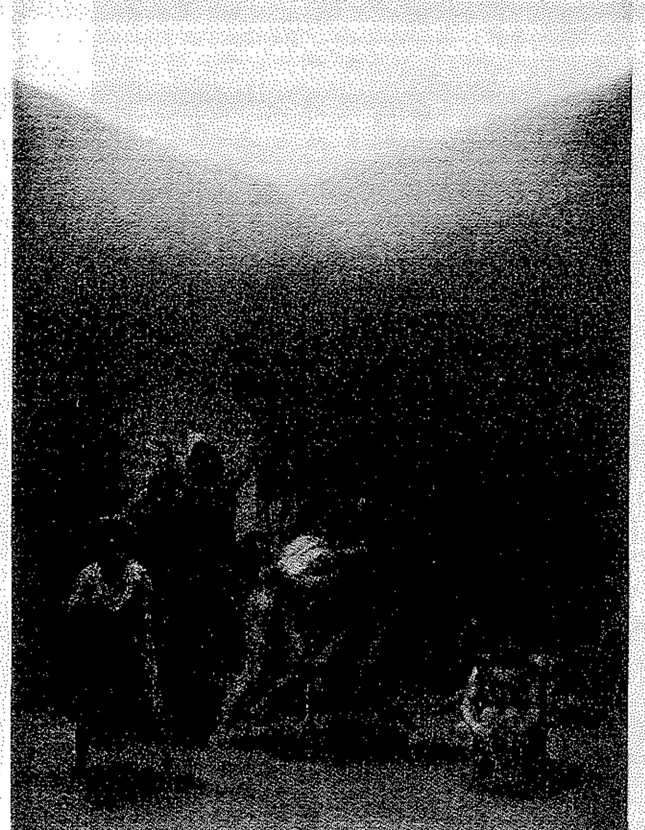
[9] Citado en Brad GOOCH, «Ross Bleckner Revealed», en *Harper's Bazaar*, mayo de 1994, p. 181.

prosaicas, de tratar la pintura; olía demasiado a objeto de lujo y de gratificación privada. Para empezar a catalogar fracasos posteriores de orden similar (o mejor, líneas nunca seguidas) habría que escribir una historia alternativa de la modernidad en la pintura. Y una ligera inspección de este campo emergente pone de manifiesto con qué frecuencia la superficie de la pintura aparece como un insistente y perturbador tercero en el contrato entre imagen y espectador.

Un Goya, por ejemplo, podría figurar de muchas maneras en esta historia, pero lo más inclasificable de sus pinturas son quizá las series que pintó en planchas metálicas a principios de la década de 1790, siendo casi contemporáneas del *Endimión* de Girodet. Éstas fueron el primer fruto de la famosa crisis que le sobrevino en 1792: la caída de la monarquía francesa hizo que España se orientara claramente a la derecha, amenazando a sus patrocinadores de la *intelligentsia* liberal, al tiempo que él sufría la enfermedad casi fatal que le dejó permanentemente sordo. Durante su recuperación se dedicó a pintar desde su imaginación sobre metal, medio éste perteneciente a una tradición de escaso aprecio, vernácula. En aquella situación suya, dominado por el recelo y aislado de toda comunicación regular, usó la superficie bruñida y resistente para crear sombrías alegorías de la catástrofe y la desesperación; el liso pentágono de luz blanca brillante que luce sobre los muros de su *Corral de locos* (fig. 38) no es más que esta superficie desnuda, y no alcanza a iluminar la miseria humana de abajo.

El arcaísmo de lo metálico alcanzaría su última gloria reflectante en la rebelión de la Secesión de Viena a fines del siglo siguiente. Arruinada una carrera oficial cuyo curso había sido irresistible, después del humillante rechazo de sus murales universitarios, Gustav Klimt se fijó en el uso del oro en el arte bizantino. Sus posteriores alegorías, basadas en los mitos y en la Biblia e indiferentes a la frontera que separa el arte de la artesanía de lujo, devolvieron a la pintura el *status* de objeto ritual en un culto moderno de la subjetividad dividido entre compulsiones eróticas y agresivas (fig. 39). Su proyecto –y su rentable carrera como retratista– halló un importante respaldo en una elite judía cuyos miembros se veían ellos mismos cada vez más forzados a la marginación en el seno de una política cultural deformada por el antisemitismo demagógico.

Simultáneamente en América, sumida en un movimiento que adoptó el nombre de Secesión, fronteras *similares* entre arte *culto* y arte *aplicado* se confundían de la misma manera en la fotografía. El pictorismo de Edward Steichen y otros desplegaba procesos que cubrían la superficie del positivo de un revestimiento maleable que podía aplicarse manualmente con pincel sobre una capa de gomas fotosensibles pigmentadas. Estos métodos disminuían la profundidad y la claridad al servicio de sugestivos nocturnos, de luces flotantes que contrastan con siluetas oscuras, haciendo así de sus temáticas ocasiones para la plasmación de ensueños y la proyección emocional (fig. 40). Ninguna forma artística moderna está ahora más desacreditado que ésta, con su ambición de englobar y superar la pintura, particularmente la abstracción simbolista, conservando una refinada sensibilidad pictórica dentro del *glamour* de la última tecnología. Por eso, probablemente ninguna otra se ha hecho tan merecedora de la generosa adopción de Bleckner.

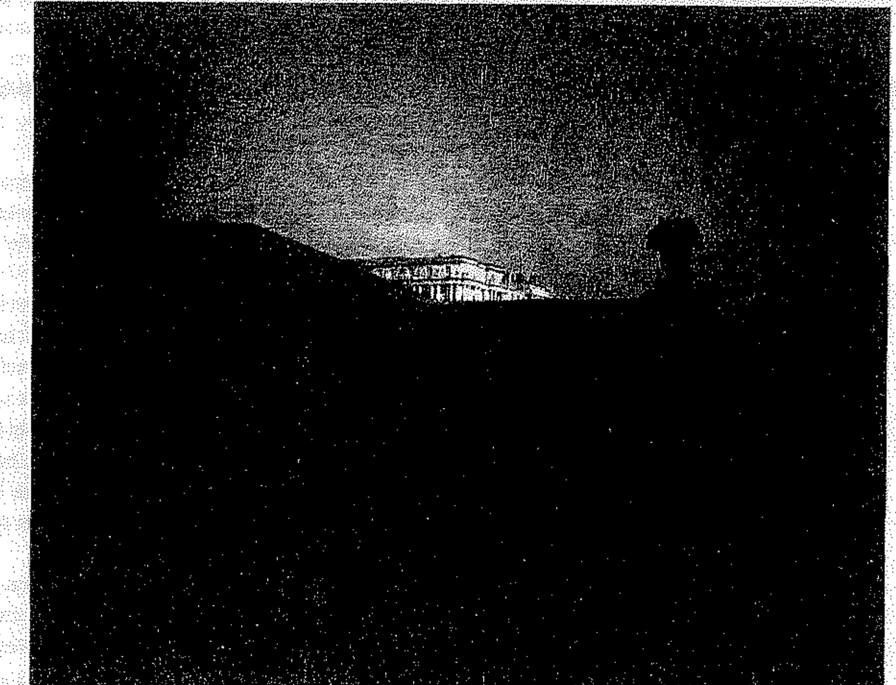


38. Francisco de Goya, *Corral de locos*, 1793-1794. Óleo sobre hojalata, 43,5 x 32,4 cm. Meadows Museum, Southern Methodist University, Algur H. Meadows Collection.

Para hacer una lista de tales casos de modernidad descartada, hay que comprender lo mucho que el arte de Bleckner ha hecho por salvar sus aspectos más persistentes tras el colapso de la vieja corriente. También hay que ver con qué regularidad aparece una insistente película superficial en esta historia alternativa y de curso caprichoso a lo largo los últimos doscientos años: el tercer elemento que, como dice Bleckner, «debía ser incorporado a la relación del espectador con la pintura, pues tal elemento no estaba ni en la pintura ni en el espectador.»[10] No sería desacertado decir que ha sido a través de las superficies de Bleckner, más que por otras vías, como tal historia ha conectado con él. Éstas por sí solas son capaces de sugerir al artista, como en el pasado, motivos y temas tales como reflejos lunares (*God Won't Come* [*Dios no vendrá*; fig. 33]), luces fantasmales

[10] Entrevista con Rankin, p. 22. La observación se refiere a sus pinturas con rayas de estilo *op-art*, pero puede aplicarse asimismo a la mayor parte de su producción, la cual mitiga la polaridad frecuentemente reconocida entre las rayas y los nocturnos.

39. Gustav Klimt, *Judith y Holofernes*, 1901. Óleo sobre lienzo con marco-soporte de metal, 82 x 42 cm. Viena, Österreichische Galerie.



40. Edward Steichen, *Nocturne, Orangerie Staircase, Versailles (Nocturno, escalera de la Orangerie, Versalles)*, 1910. Pigmento fotográfico, 31,75 x 40 cm. Buffalo, Nueva York, Albright-Knox Gallery. General Purchase Funds, 1911.

en la oscuridad (*Delaware* [fig. 34]), cúpulas bizantinas de mosaicos metálicos o decadentes nocturnos de bellas artes (*Fallen Summer* [*Cadente verano;* fig. 36]).

* * *

Con todo, dos factores ligan a Bleckner a su época. Desde dentro del dominio del arte, un consenso progresivo que llegó a ser dominante dio origen a una consciencia histórica que reconoce todas y cada una de estas posibilidades marginadas. Desde fuera se produjo en los primeros años ochenta, con una gravedad incomparable, una erupción de muertes como hecho cotidiano de la existencia entre homosexuales jóvenes y de mediana edad. La morbosidad, el temor, el riesgo de lo erótico y las aspiraciones compensatorias, todo ello codificado en la historia de los modernismos desatendidos, súbitamente poseyó una contemporaneidad pública con ocasión del fracaso del proyecto progresista en la ciencia y la política cuando hubo de enfrentarse a la nueva plaga. La sola fragilidad corporal fue suficiente para borrar el intervalo que separaba al pintor del Nueva York posmoderno de los fotógrafos pictoristas de la ciudad de finales del siglo y retornar a las condiciones que prevalecieron antes de los antibióticos,

el tratamiento hospitalario y las vacunas, cuando el asesinato en masa de la guerra civil estaba fresco en la memoria, y cuando el peligrar general e impredecible de la propia vida quedó asumido en la cultura y el luto de la viuda victoriana era una visión cotidiana.

Bleckner evoca directamente esta época en los emblemas ornamentales que figuran en sus pinturas: arañas, candelabros, trofeos, urnas, estatuillas, brocados y flores. Sus prototipos eran lúgubres, del mismo tipo que los corrientes en la cultura vernácula de finales del siglo pasado: espiritualismo, melodramas, lamentos y baladas de espectros de la canción popular, con las que las gentes se familiarizaban con la muerte a cualquier edad (usos vernáculos arcaizantes que la música *country* tradicional conserva en parte). Éstos eran motivos igualmente predilectos de los fotógrafos. La pieza de Steichen de 1910 *Nocturne, Orangerie Staircase, Versailles* (*Nocturno, escalera de la Orangerie, Versalles*; fig. 40) reduce el ala norte del palacio a objeto de una visión celestial distante (que simultáneamente toma el aspecto de una pastel de boda flotante), guardado por la negra silueta de una urna centinela recortada en la tenue luz y una espectral escalera que desciende en el vacío hacia la derecha. A la luz de estas comparaciones, las afinidades generales arriba indicadas entre el arte de Bleckner y el carácter material del positivo fotográfico adquieren una mayor especificidad. El positivo engomado de pretensión pictórica era una variante híbrida, adensada, de la capa microscópica normal de depósitos metálicos sobre papel: la imagen se extiende y endurece dentro de la capa de pigmento entre el papel y el acabado de la superficie. Si se hubiera inventado hoy, muy bien podría clasificarse como pintura, pero sería una modalidad capaz de absorber una amplia variedad de imágenes sin caer en efectos esculturales o apropiaciones del *collage*.

Fue el círculo cambiante de Alfred Stieglitz el que, después de haber transformado los modos pictóricos europeos para adaptarlos a una audiencia americana, hizo lo mismo con la pintura de la vanguardia europea y la provocación dadá. La Galería 291 de Stieglitz preparó el terreno para el impacto del Armory Show de 1913. Su segunda iniciativa eclipsó a la primera; la pintura se erigió en el medio principal del arte americano avanzado, disfrutando durante cincuenta años de ese su papel antes de perder coherencia y confianza a mediados de la década de los sesenta. Para recobrar términos clave de la práctica de los pictoristas, en la estela de este colapso de hecho hubo que volver al estado del abstraccionismo americano naciente antes del Armory Show, cuando el orden de lo permitido en la práctica sería no era tan angosto y codificado.

Durante los últimos treinta años, casi todos los giros mayores en el arte avanzado (desde el objeto minimalista hasta la abyecta pieza de contenido disperso) se han anunciado como desafíos a las demandas de plenitud e integridad de la forma; por ello, cada uno necesitaba un claro precursor con cuyas pretensiones de coherencia y autosuficiencia pudiera medirse lo nuevo. A ningún otro arte le era más fácil tomar sobre sí este papel que a la pintura, que de término de descripción técnica ha pasado a ser un código taquigráfico para todo un edificio de dominación institucional ejercida por el mercado del coleccionismo y el museo moderno.

Cuando esta irresistible fuerza imaginada en el precursor era simplemente afirmada, nunca efectivamente experimentada y comprobada, era cuando mejor servía a los

intereses del drama y la publicidad. El idealista estético percibe una grandiosa continuidad «de Altamira a Pollock»[11]; El crítico posmoderno, por contra, declara que la «pintura» fue una invención de la hegemonía burguesa, cuyas pretensiones hoy se hunden ante la reproducción mecánica[12]. El efecto de estas tan confiadas declaraciones de gran alcance ha sido la inflación de lo que no son sino usos temporales del medio pictórico (los limitados y los competentes) a una definición invariable de la forma del arte.

En términos temporales puede significar, cuando se trata de una práctica de muy antiguo linaje, un siglo o más de evolución de las formas principales. Cuando la pintura parecía que se eclipsaba, de hecho sólo se trataba del fracaso de una serie contingente de posibilidades. Ello no significa que el ulterior regreso al medio necesitara volver a empezar allí donde el episodio anterior había concluido. Detrás de la pintura avanzada de occidente hay siempre un secreto, la sombra desconectada de una historia, una cuenta recuperable de situaciones y sensibilidades de *outsiders* en total consonancia con los temas del posmodernismo crítico que más ha desdeñado el medio[13]. A menos que se hallen en su estudio entregados a una práctica concreta y reconocida, estos artistas corren el peligro de ser de nuevo devaluados y descartados justo cuando más necesarios son.

---

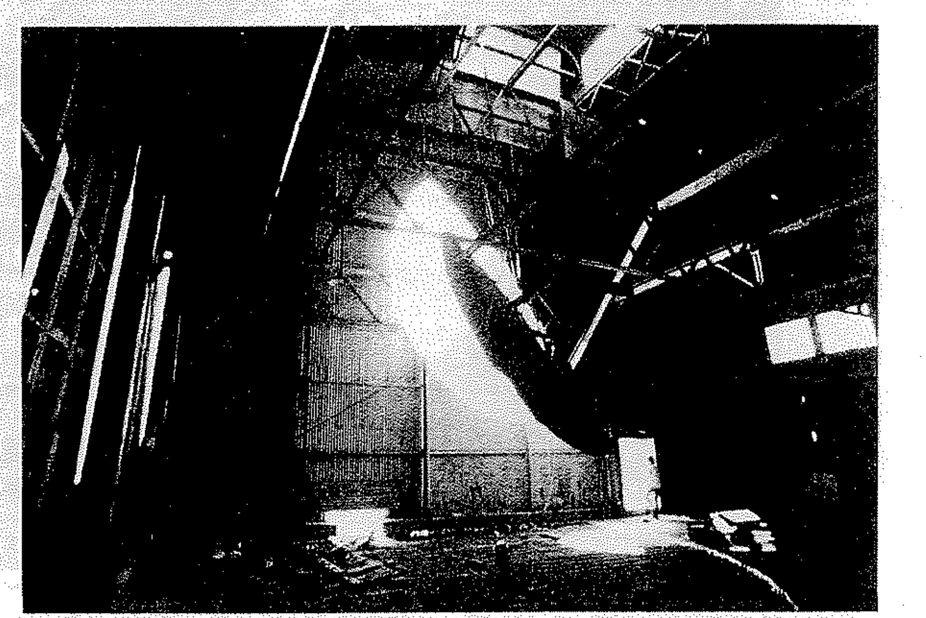
[11] Su único aspecto obvia y declaradamente prestado, los modelos del *op-art*, es el que menos gana en cuanto a asociaciones latentes. La línea crítica estándar, según la cual él y Philip Taaffe estaban recuperando una moda pasajera de los años sesenta, degradada y digna de olvidarse, no puede sobrevivir al encuentro directo con las sutiles pinturas de Bridget Riley de este período, tan conocedoras de la historia y los límites de la abstracción.

[12] La frase es de Barbara Rose, *American Painting: the Eighties*, Buffalo, 1979, citada con desaprobación en Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., 1993, pp. 91 y 97.

[13] Véase Crimp, *Ruins*, p. 98.

Parte 4

Ciudades



41. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52, Gansevoort and West Streets, New York) (El final del día)*, 1975. Momento en que se practicó el corte de la pared oeste.



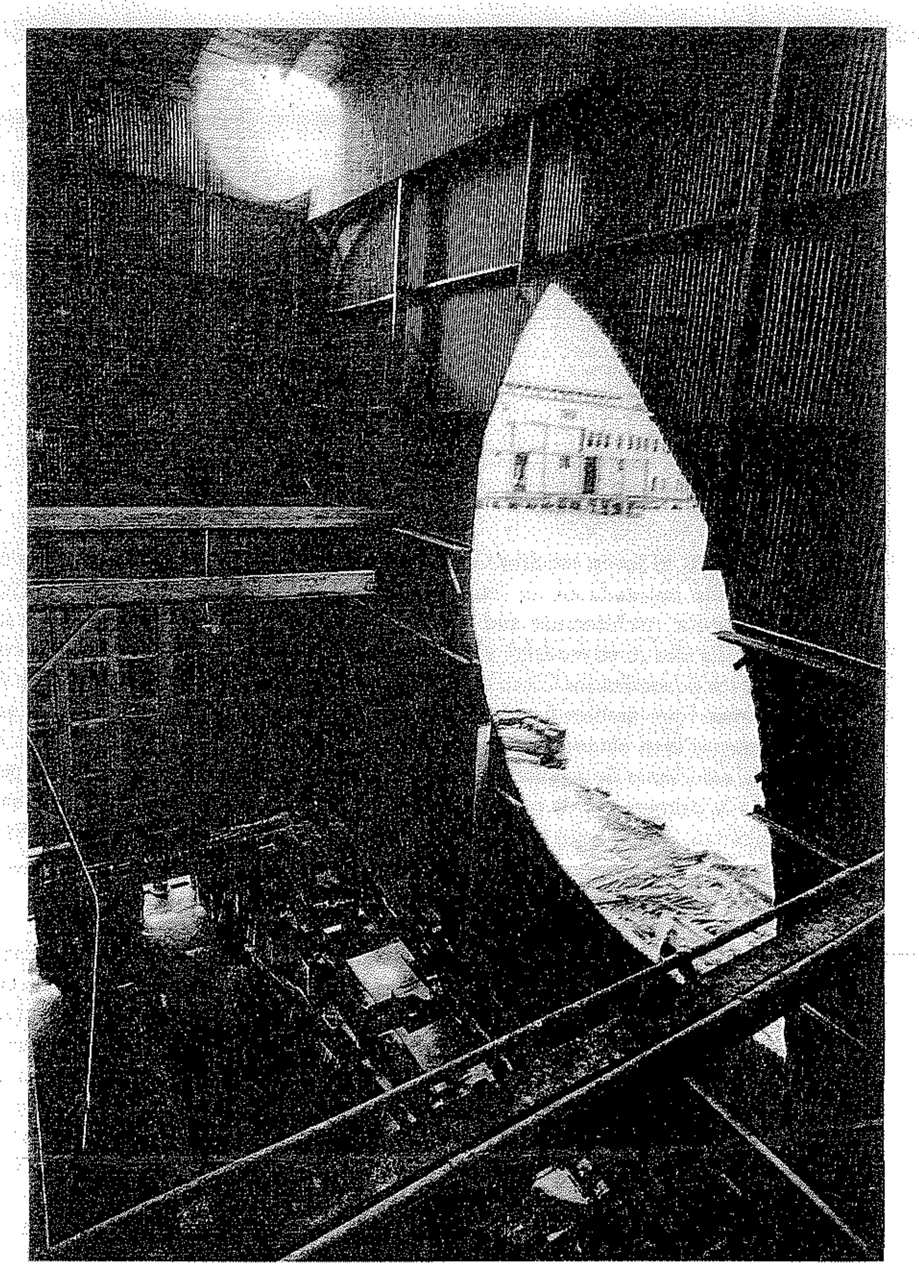
ARTE ESPECÍFICO DE UN LUGAR: LO FUERTE Y LO DÉBIL

En 1976, el joven escultor Gordon Matta-Clark fue invitado a participar en una exposición montada en un centro de estudios arquitectónicos de Nueva York: el Institute for Architecture and Urban Studies. El título de la muestra era *Idea as Model (La idea como modelo)*, y entre los participantes había tres destacados arquitectos de los denominados Cinco de Nueva York: Richard Meier, Michael Graves y Peter Eisenman (que también fue director del instituto), para quienes los dibujos de gran refinamiento eran entonces los principales vehículos de su obra y reputación[1]. Matta-Clark, estudiante de arquitectura a finales de la década de los sesenta, había pertenecido a la primera ola de ocupación artística en el distrito del So-Ho en el centro de Manhattan, donde llegó a ser una de las personalidades clave en la formación inicial de este enclave artístico. Lo valores de las dos comunidades –arquitectos neomodernistas y artistas orientados a los procesos– chocaron violentamente cuando su aportación empezó a cobrar forma.

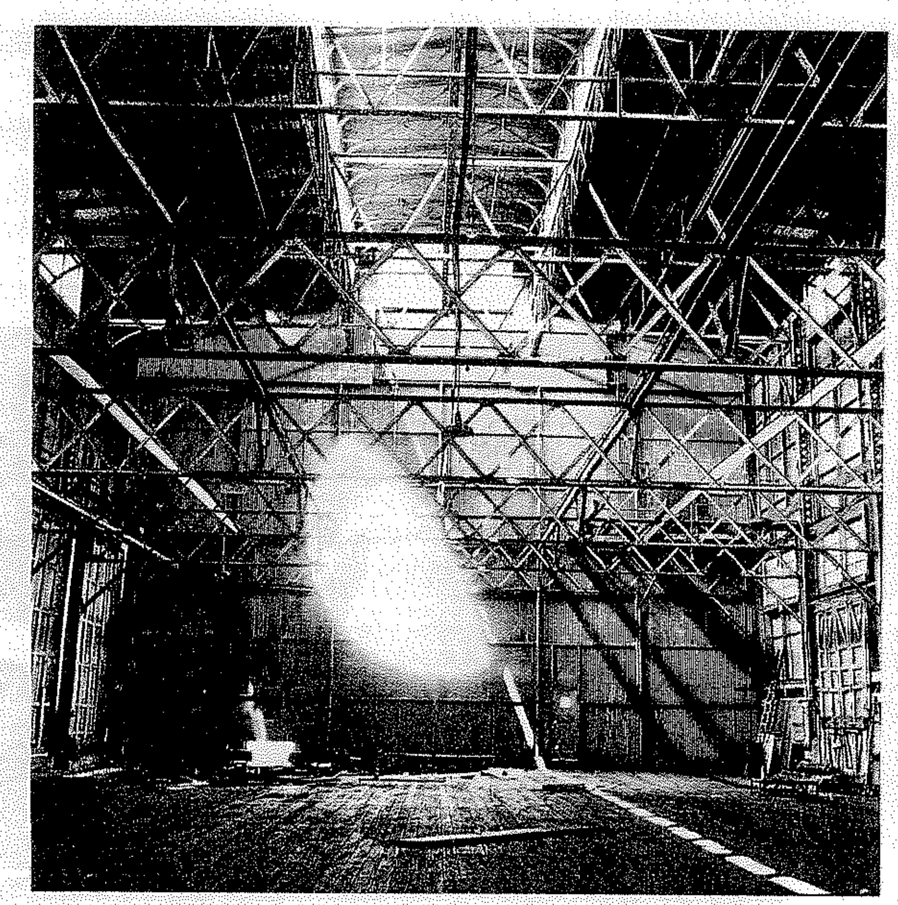
La manera de trabajar característica de Matta-Clark consistía en seccionar partes de paredes y suelos de edificios existentes. Para esta actividad sustractiva no contaba con ninguna autorización: Matta-Clark y sus amigos exploraban la ciudad en busca de edificios abandonados con los que experimentar, y desde ellos el artista desarrollaba una melancólica poética del oprobio. El año anterior había llevado a cabo la más espectacular de sus clandestinas y peligrosas operaciones: *Day's End (El final del día)*, en la que transformó una enorme nave abandonada en una radiante y peligrosa catedral para los pocos que consiguieron contemplarla antes de que llegara la policía (figs. 41-43).

En estas obras había claros tonos surrealistas, que sugerían un vínculo sentimental, no injustificado, por lo demás, con su padre fallecido, el pintor surrealista de segunda

[1] Véase Mary Jane JACOB, *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985, p. 96.



42. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52, Gansevoort and West Streets, New York) (El final del día)*, 1975. Corte principal en la pared oeste, corte de una esquina (arriba, en la fotografía) y corte en el piso (abajo).



43. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52, Gansevoort and West Streets, New York) (El final del día)*, 1975. Vista de la pared oeste.

generación Roberto Matta. Pero, al mismo tiempo, estaba con ellas abordando ciertos problemas comunes de la escultura, en particular el de cómo vencer el efecto ornamentalista dentro de un espacio, o una galería, o un lugar público. Esta preocupación había llevado a la más antigua cohorte de minimalistas a hacer diversos esfuerzos heroicos, desde la renuncia a lo Zen a la escala dominante y la incoherencia desafiante. El procedimiento de Matta-Clark le permitió la libertad de una compleja improvisación en la composición de sus piezas, en buena parte debido a que había anulado la necesidad que tenía la escultura de estar hecha de alguna materia específica.

Su instalación para *Idea as Model* fue una de sus primeras obras de esta modalidad que disfrutaría del reconocimiento de una institución, y habría sido un acontecimiento relativamente insulso si todo en ella se hubiera hecho conforme a lo planeado. Su

anunciado proyecto, desarrollado con la aprobación del galerista, era exponer un espacio limitado, obtenido por la dividisión en secciones cuadradas de un aula revestida de placas de yeso y sin ventanas, abriéndolo al resto del edificio. Las piezas retiradas debían quedar hacinadas dentro del aula. Aquella división se habría efectuado según una variedad de modelos de arquitecto, algunos de ellos ya altamente conceptuales y subversivos de la coherencia estructural normal. Pero cuando el proceso de instalación de la muestra estaba ya avanzado, el artista apareció armado –literalmente– de otra concepción que ponía en primer plano su activismo en pro de los derechos de los pobres de la ciudad a un alojamiento en condiciones dignas. En cada ventana disponible del instituto colocó una fotografía de un nuevo proyecto de casas para los habitantes del Bronx en el que las ventanas estaban ya rotas, pues para él el vandalismo era la impronta condenable de la realidad social en todos los esquemas organizativos impuestos por la profesión de arquitecto. Cuidando quizá de no caer en la trampa de la acumulación de fotografías para un mayor descubrimiento de lo pintoresco en un paisaje urbano degradado, se aseguró de tener el permiso del preocupado organizador para romper unos pocos cristales de ventana que estaban ya rajados. Pero la forma de hacerlo fue disparar contra cada uno con una carabina de aire comprimido.

La rotura se produjo a las tres de la madrugada. El organizador confiesa haber quedado tan destrozado como el vidrio; los miembros del instituto se sintieron ultrajados cuando llegaron horas más tarde; de Eisenman se decía que la acción de Matta-Clark le había irritado tanto, que la comparó a la de los nazis en la *Kristallnacht*[2]; se llamó a los cristaleros y la pieza fue retirada al terminar la jornada.

Aunque Eisenman dijera aquellas palabras, él mismo fue víctima de desagradables calumnias ajenas a toda presunción de inocencia, esperándose que más tarde se arrepintiera. Con esto no se está diciendo que la acción de Matta-Clark no fuera temeraria respecto a la seguridad de otras personas de la vecindad; y los resultados fueron sencillamente intolerables, como el artista podía haber supuesto, desde el punto de vista de la seguridad de los visitantes y las demás exposiciones de la muestra. La acción no escapaba de cierto pintoresquismo urbano, pues los disparos no hacían más que imitar la delincuencia desesperada detrás del vandalismo endémico en la ciudad, al tiempo que perpetuaba la idea vulgarizada del artista como un romántico al margen de la ley. Pero como Matta-Clark seguramente sabía que la huella de su acción iba a durar muy poco, nadie debería repetir el error de Eisenman y considerar la pieza sólo en el momento súbitamente violento de su estreno. La acción de retirar la pieza, que trajo consigo un instantáneo despliegue de operaciones para reparar los daños, no hizo sino completarla. El punto crítico se alcanzó limpiamente, siendo su significación mayor que toda polémica, pues su verdadero objetivo debía alcanzarse en un estado de pánico irracional: si aquel deterioro resultó por un momento intolerable al Institute for Architecture and Urban Studies, ¿por qué tenía que ser tolerable día tras día en el Bronx?

En toda esta interrogación sin respuesta, *Window Blowout (Estallido de una ventana)* planteaba algunas cuestiones perdurables acerca de la práctica de la escultura específica

[2] Véase la declaración de Andrew McNair en *ibid.*

de un lugar. Los campeones del minimalismo de mediados de la década de los sesenta habían defendido la idea de que la experiencia del espectador de la escultura debía suponer la conciencia tanto del tiempo real del encuentro como de los espacios físicos e institucionales en los que había sido instalada. Pero en las instalaciones de un Dan Flavin o un Carl Andre no había ninguna trayectoria real de tiempo, puesto que su concepción no presuponía necesariamente un término. Por esta razón, la experiencia de la obra no dejó de ser asunto de voluntaria introspección y autoconciencia por parte del espectador sensible, bien preparado, tal como lo había sido bajo el régimen modernista; los términos filosóficos de la fenomenología simplemente reemplazaron a los de la metafísica modernista[3]. El papel tradicional del espectador siguió siendo tan central como siempre.

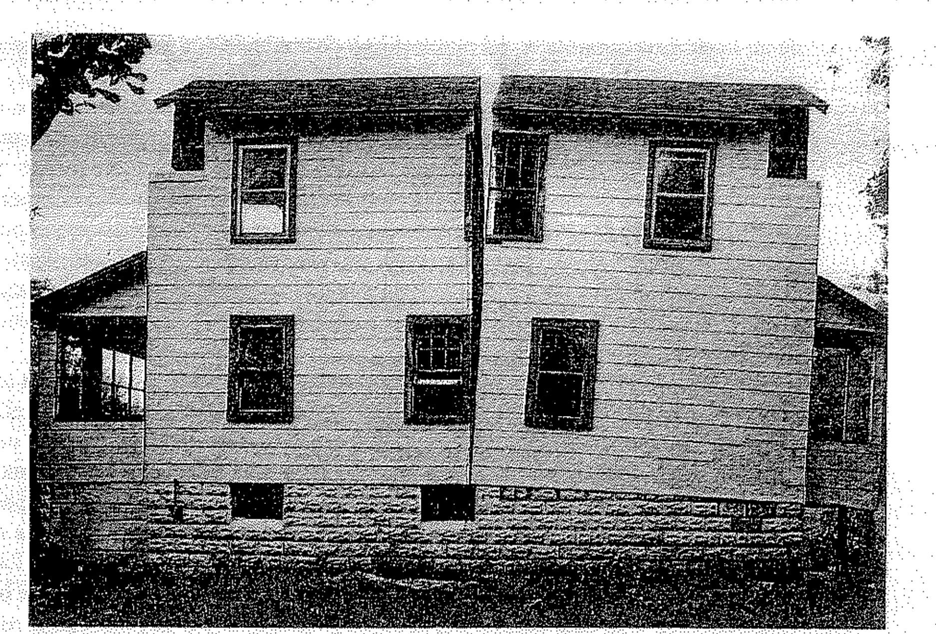
Por otra parte, la obra de Matta-Clark proponía una concepción en todos los respectos más estricta de la pieza específica de un lugar, que finalmente amenazaba con destronar al despótico espectador, por grande que fuera su energía física o su ingeniosidad interpretativa. Su escultura tendía a dejar una impronta tan mínima en el mundo, que evitaba toda fijación en aspectos formales suyos por el simple procedimiento de impedir su visión a la mayoría de sus espectadores interesados. La coreógrafa Trisha Brown dijo de las intervenciones localizadas de Matta-Clark de los años setenta: «No puedo recordar la diferencia entre las piezas que vi y aquéllas de las que oí hablar... No vi la casa partida por la mitad [figs. 44, 45]. Y la nave estaba rodeada de guardias de seguridad todo el tiempo que yo estuve allí»[4]. Y es que, cuando hablaba, se mostraba como una consumada conocedora de la escena del So-Ho, como alguien que en ocasiones había montado sus propias piezas en escenarios creados con la escultura de Matta-Clark, y ella evocaba lo que alentaba en las obras mayores de éste. ¿Y si ella no puede ser una espectadora cabal, quién puede serlo?

* * *

De estas consideraciones emerge una definición del arte estrictamente específico de un lugar opuesta a la variante, más débil, que perpetúa las medias tintas del minimalismo. La duración efectiva de la obra en su modalidad estricta es limitada porque su presencia se halla en total contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa. Y como la contradicción es la fuente de su propia articulación, la duración breve es una condición de su sentido, y queda presupuesta en las estipulaciones sobre su modo de llevarse a cabo. Si la pieza pudiera existir por tiempo indefinido, aquella contradicción sería ilusoria. El enfrentamiento abierto de *Window Blowout (Estallido de una ventana)* es sólo una manera de producirla (lo que pudiera haber sido un intento de disciplinar aún más el proyecto de Matta-Clark, quedó desgraciadamente interrumpido por su inesperada muerte por cáncer en 1978). Entre los escultores de la misma generación, ninguno ha aceptado estos términos ni trabajado dentro de ellos tan acabadamente

[3] Un ejemplo iniciador (y, sin duda impresionante) de esta tendencia lo encontramos en Annette Michelson, *Robert Morris*, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969.

[4] Citado en Jacob, *Matta-Clark*, p. 43.



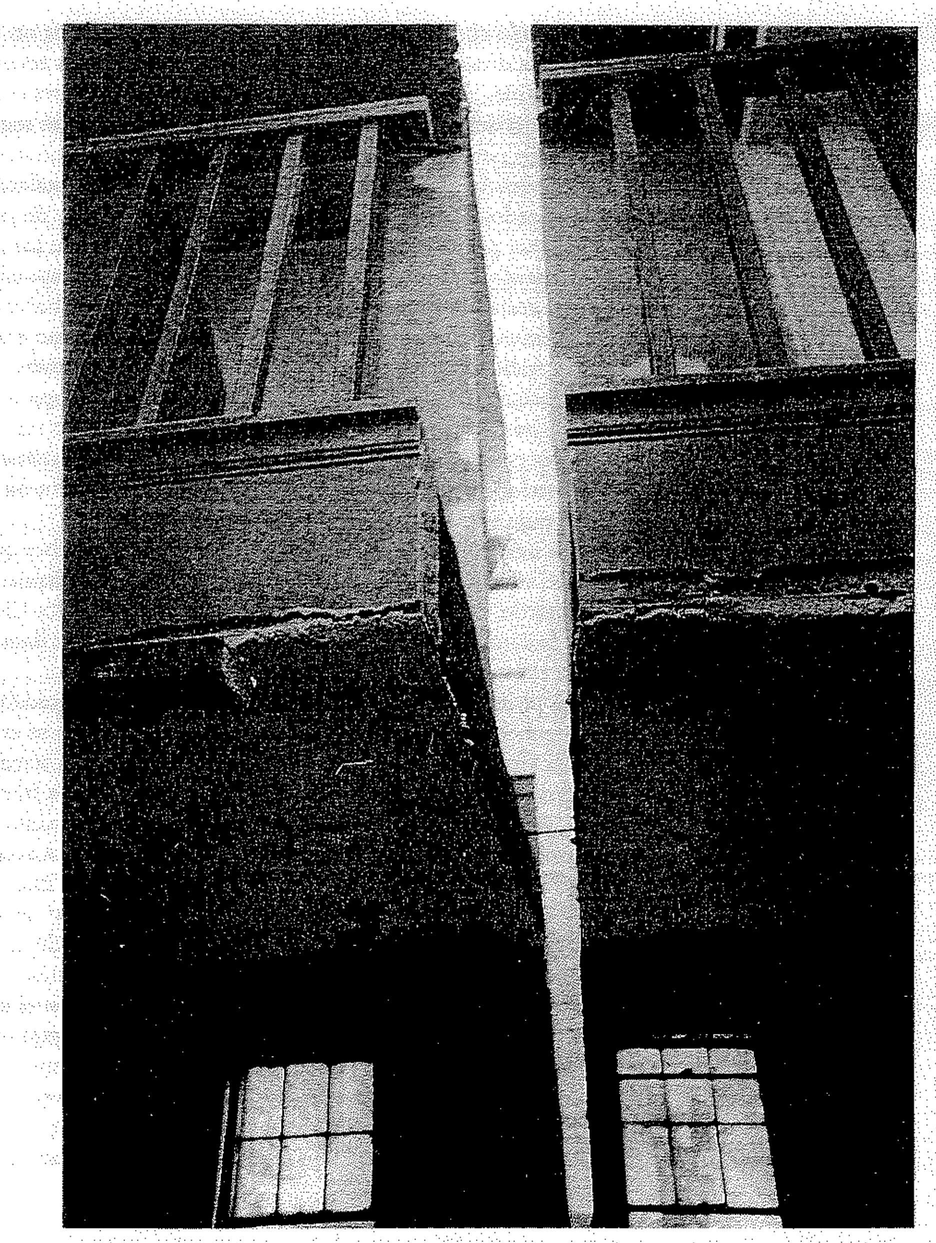
44. Gordon Matta-Clark, *Splitting (Hendidura)*, 1974.

como Michael Asher, quien ha desarrollado su proyecto de una manera prácticamente libre de toda propensión a la pose romántica.

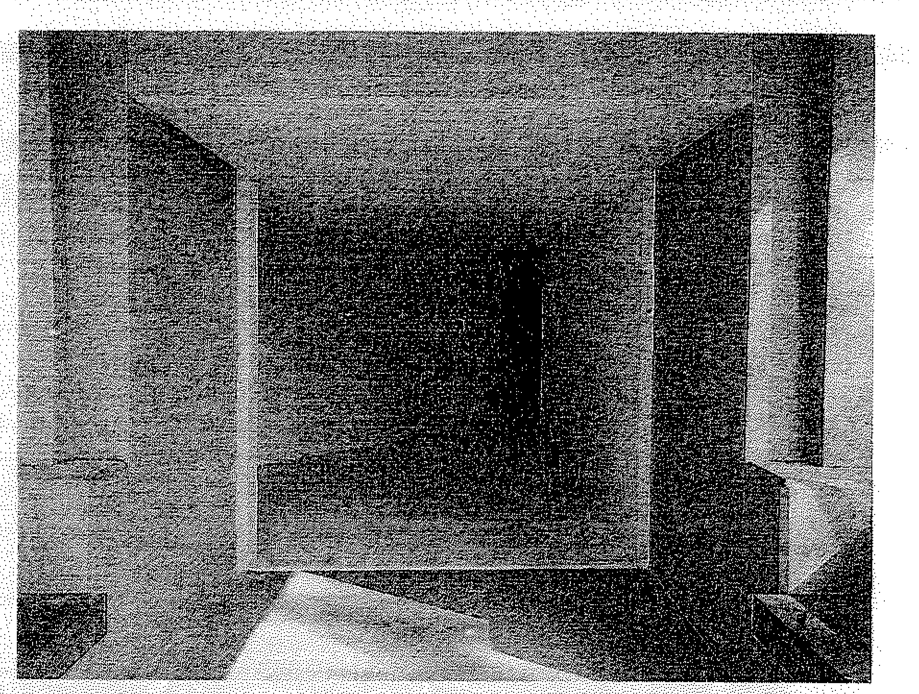
Entre sus primeras obras, la instalación que quizá guarde mayor parecido con el ataque de Matta-Clark al Institute of Architecture and Urban Studies fue un asunto relativamente tranquilo que tuvo lugar en 1970 en la galería de un pequeño *college* privado del sur de California (Pomona, en Claremont)[5]. Tomó la forma de una completa alteración de su arquitectura interior con paredes temporales de planchas y clavos y un techo rebajado (figs. 46 y 47). Dos habitaciones conectadas, de forma convencionalmente rectangular, fueron ocupadas por un interior parasitario en una configuración de reloj de arena sesgado. En este nuevo interior, la única luz provenía de la puerta, que ahora tenía encima una estructura de madera, y dejaba franca la entrada a la galería por donde el reloj; la entrada no podía cerrarse de ningún modo.

Asher reproducía la galería prístina y clásica de paredes blancas hasta un extremo fetichista, pero la esencia real de la galería era cancelada por su espacio perpetuamente expuesto al mundo exterior. Un espacio infinitamente mayor invadía y absorbía el volumen de la galería; la parte estrecha y la oscuridad de la segunda sala dramatizaban el hecho de que toda su luz provenía del medio externo. En su simple *gestalt*, la

[5] Véase Michael ASHER, *Writings 1973-1983 on Works 1969-79*, ed. de B.H.D. Buchloh, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 31-42.



45. Gordon Matta-Clark, *Splitting (Hendidura)*, 1974. Detalle interior.

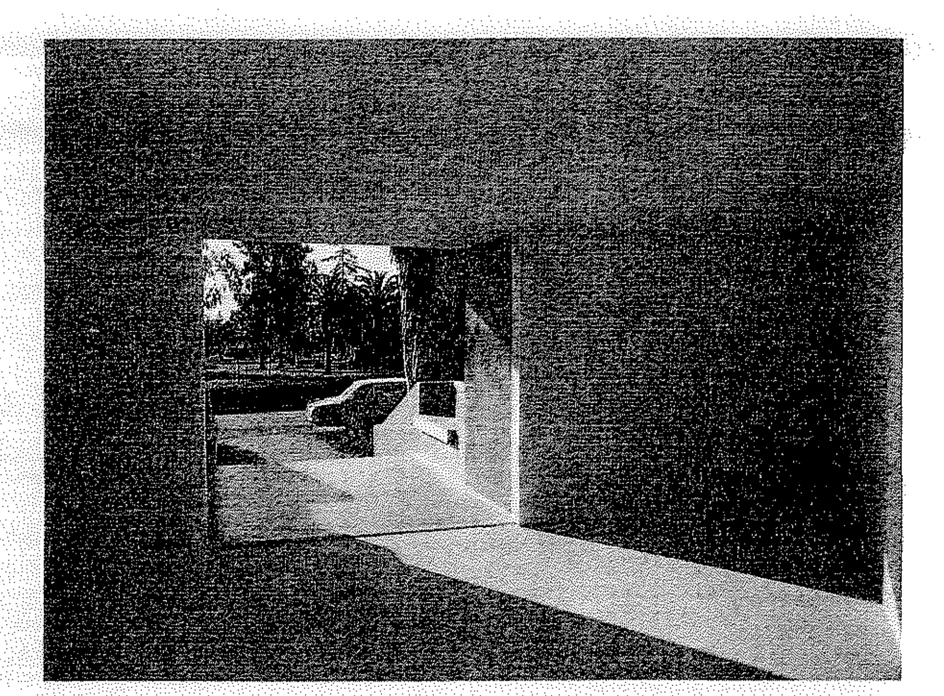


46. Michael Asher, instalación sin título, 1970. Claremont, California, Pomona College, Gladys K. Montgomery Art Center Gallery. Entrada.

instalación era como un objeto minimalista vuelto al revés, pero la puerta abierta interrumpía la indagación fenomenológica en el espacio, la percepción y la presencia corpórea, esto es, la actividad que tanto había intrigado a los admiradores de la escultura minimalista. Asher desbarataba esta investigación con un *cuadro,* pues, desde dentro, la entrada enmarcaba un paisaje idílico, un húmedo vergel en el desierto, abundante en palmeras y eucaliptos, contiguo a la casa del presidente del *college* (fig. 48). Para que este cuadro cumpliera su función en los términos de la pieza, tenía que ser producido según un método que fuera impecablemente abstracto y anti-ilusionista; y así fue. Pero su figuratividad era intensa. Se desplegaba ante el visitante como una sinécdoque inclusa de todas las condiciones que hicieron posible la existencia de una obra así, sobre todo la seguridad y el privilegio irreales del ambiente, distinto del amenazador mundo exterior –el que Matta-Clark luego trataría de exponer a los admiradores de la arquitectura avanzada en Nueva York.

La escultura de Asher, naturalmente, no existe ya: el contar con su no permanencia era algo intrínseco a su concepción. Durante el tiempo que estuvo instalada, el espacio no podía ser de otra manera; todos los espacios residuales fueron sellados y relegados a la oscuridad; ninguna seguridad normal era posible en la versión de Asher del espacio público. Si se le hubiera asignado un lugar permanente en alguna parte

47. Michael Asher, instalación sin título, 1970. Claremont, California, Pomona College, Gladys K. Montgomery Art Center Gallery. Vista desde el compartimento exterior y dibujo axonométrico que muestra con líneas continuas y de puntos la estructura creada por el artista.

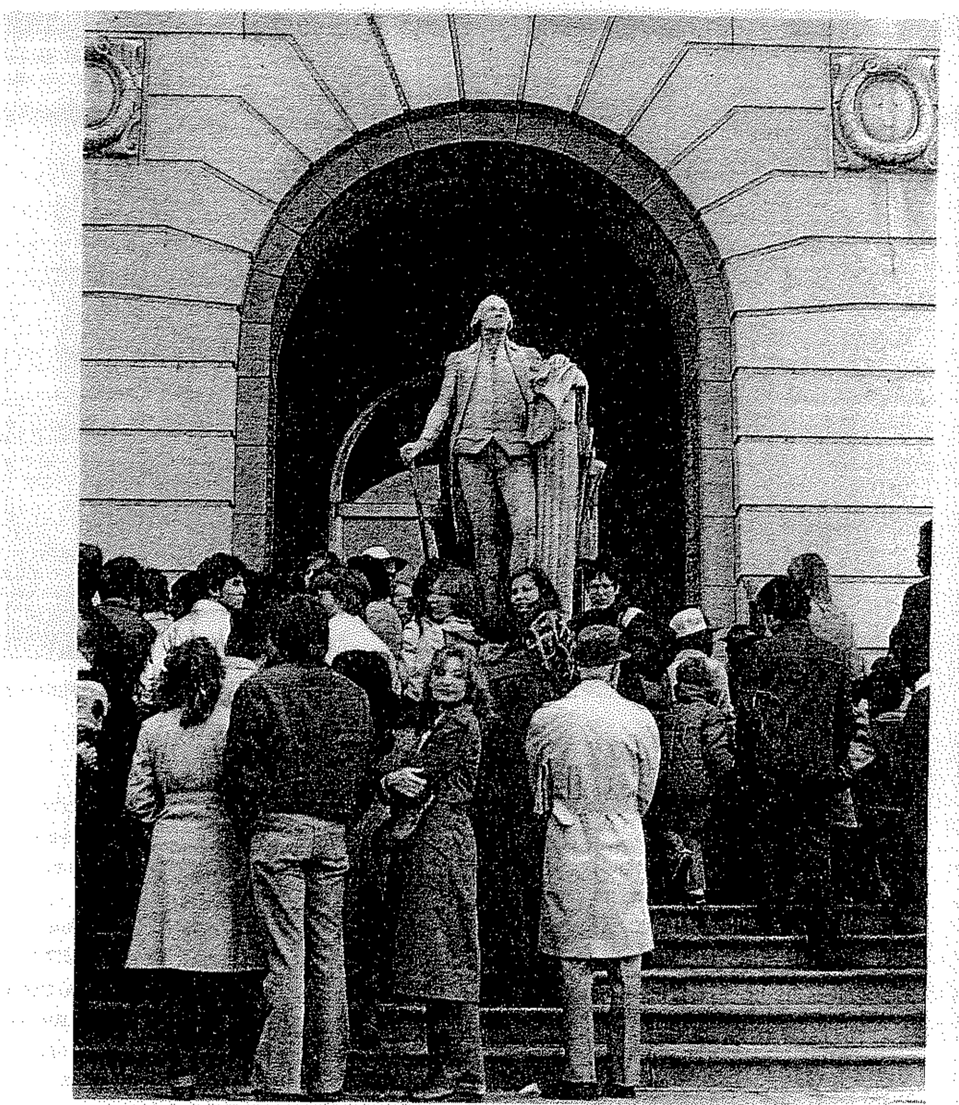


48. Michael Asher, instalación sin título, 1970. Claremont, California, Pomona College, Gladys K. Montgomery Art Center Gallery. Vista de la calle desde el interior.

donde no estorbara, si no hubiera desfigurado nada, sin duda no habría sido la obra que fue. Un punto útil de comparación lo ofrece a este respecto *Earth Room (Habitación Tierra),* de Walter De Maria (1968), conservado a perpetuidad por la Dia Foundation en una buhardilla del So-Ho con horas de apertura y un empleado sentado a una mesa para admitir al visitante infrecuente. Esta instalación es como un monumento a las preocupaciones fenomenológicas –está ahí indefinidamente para imponerse al sujeto contemplador–, pero su condición ajena a todo fin temporal conocido, la ausencia en ella de cualquier otra cualidad modeladora del espacio, la hacen parecer muerta, como resto de un tiempo pasado e irrecuperable. La significación del acto original se disipa si uno no necesita imaginar su conclusión.

Asher, en cambio, ha permanecido fiel a las premisas que estableció en 1970, aventurándose más allá de semejantes condiciones protectoras. En 1979 aprovechó una invitación del Chicago Art Institute para abordar un espacio urbano muy concurrido[6]. De nuevo, la pieza nació del hallazgo casual de una forma figurativa anticuada a la entrada de un espacio, en este caso la entrada principal al propio museo. Al final de las

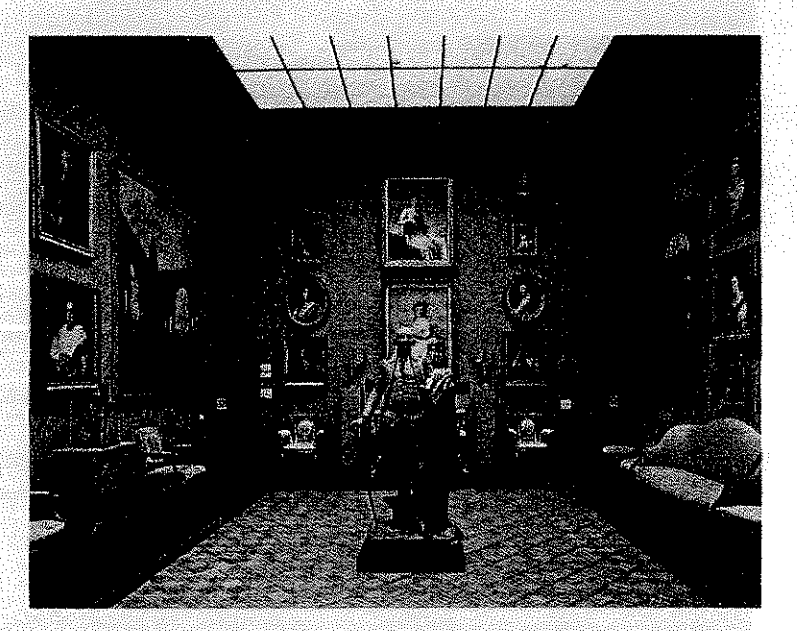
[6] Para documentación al respecto, véase *ibid.*, pp. 207-21; también Anne RORIMER, «Michael Asher: Recent Work», en *Artforum,* XVIII, abril de 1980, pp. 46-50.



49. Michael Asher, instalación sin título, 1979. Art Institute of Chicago. Copia en bronce del *George Washington* de Jean-Antoine Houdon en la entrada.

escaleras del instituto en la Michigan Avenue (la larga arteria del centro comercial de Chicago), y mirando a través de Adams hacia el corazón del distrito financiero, había una réplica de bronce del retrato escultórico de George Washington por Houdon (fig. 49). La intervención de Asher habría sido un acto aún más serio de vandalismo que *Window Blowout (Estallido de una ventana)* si la hubiera llevado a cabo clandestinamente. Asher pidió que la estatua fuese retirada de su emplazamiento normal y colocada en el interior del edificio, concretamente en la galería francesa del siglo XVIII del instituto (fig. 50).

El efecto de este simple cambio de emplazamiento en el museo fue la alteración instantánea de la naturaleza de la escultura. Ubicada entre pinturas mayores del canon de la historia del arte, debidas a artistas de la categoría de David, Greuze y Hubert Robert, la escultura encontró una confortable integración, prestando al museo la obra principal de Houdon, que le faltaba –o eso le habría parecido al visitante corriente–. Mas, en este contexto, y para todos los criterios reconocidos sobre lo real y pertinente, aquel objeto era un impostor: la escultura es una copia en otro material, hecha en 1917, de un mármol original que data de 1788. Esta estatua concentra en su ser con-



50. Michael Asher, instalación sin título, 1979. Art Institute of Chicago. Tarjeta postal para los visitantes que muestra el nuevo emplazamiento del *George Washington* de Jean-Antoine Houdon en la galería de arte francés del siglo XVIII. Al dorso se lee:

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, *Gallery 219*

La réplica de bronce del George Washington de Jean-Antoine Houdon (1788), originalmente emplazada en la entrada de la Michigan Avenue, aparece en primer plano en esta galería. Fue instalada en un contexto relativo al siglo XVIII por Michael Asher como su aportación a la *73rd American Exhibition* (9 de junio - 5 de agosto de 1979). Fotografía de Rusty Culp.

creto toda una historia de la cultura civil americana inspirada en modelos europeos, que concluyó con el viaje del propio Houdon a Virgina para esculpir los rasgos del primer presidente. La obra era una realización de los sueños ilustrados de heroísmo patriótico inspirados en la antigüedad. Al ser instalada la réplica dentro del museo, el visitante quedaba invitado a contemplar la historia del terreno que estaba pisando en el momento de contemplar la historia vinculada a la adinerada *madame* Pastoret, retratada por David vistiendo una sencilla túnica a la manera antigua como señal de su simpatía por la Revolución. Como en la pieza del Pomona College, Asher se propuso encerrar el exterior de la institución en su interior, utilizando aquí la coincidencia de forma entre la réplica y el original ausente como punto de anclaje para asegurar este cambio.

Este anclaje estuvo sometido a una tensión insoportable: el peso de los hábitos e intereses institucionales siempre había querido apartar la copia del recuerdo del original, ahora temporalmente usurpado por ella. Con el tiempo, y a pesar del talante comprensivo de los conservadores James Speyer y Anne Rorimer, que permitieron la transposición, su presencia en la galería se habría hecho cada vez más intolerable. Asher podía hacer arte a partir del monumento civil sólo al precio de su cancelación tras una duración inevitablemente breve.

* * *

La expresión «específico de un lugar», durante mucho tiempo limitada al vocabulario de la crítica especializada, fue generalizándose durante los años ochenta para caracterizar a una obra de muy diferentes ambiciones temporales. De esta clase era la escultura pública de Richard Serra en el sur de Manhattan *Tilted Arc (Arco fallido)* (fig. 52). Serra había producido su primera obra destacable aproximadamente por el mismo tiempo en que Asher creaba sus esculturas «apoyadas» de plomo laminado y arrollado. Éstas usaban la pura masa del material para conseguir una estabilidad pasajera, con sus elementos apoyados contra las paredes de la galería en que estaban instaladas (o, como en *One-Ton Prop [Apoyo de una tonelada]*, de 1969, soportándose unos a otros en una posición de libre equilibrio [fig. 51]). Luego de estos comienzos, Serra hizo una brillante carrera como escultor de espacios públicos, adaptando su práctica a láminas monumentales de acero *Cor-Ten* aseguradas en hormigón, pero a menudo compuestas de una manera que imita la apariencia provisional de sus primeras piezas apoyadas de plomo.

Tilted Arc fue como una culminación de esta dirección dentro de su obra. En un generoso programa de apoyo a la escultura, aprobado por el gobierno federal americano en 1972 y titulado «Arte en la arquitectura», se permitió a los proyectos arquitectónicos oficiales reservar un 0,5 por 100 de sus presupuestos al arte público. En 1979, bajo la presidencia demócrata de Jimmy Carter, se adjudicó a Serra una subvención para una obra de dimensiones monumentales en el centro de la Federal Plaza de Nueva York, un espacio encerrado dentro de un complejo de edificios judiciales y de oficinas del gobierno que ocupa Foley Square. La localización era de gran visibilidad y valor simbólico; no sólo tenía ahí su sede principal la autoridad federal de la ciudad,

sino que era también un lugar muy cercano a los centros nerviosos de la cultura artística del So-Ho y Tribeca, y por ende como un monumento local para artistas y otros líderes de opinión de esta comunidad[7]. Lógicamente, la obra iba a ser sometida a un minucioso examen de sus aspectos civiles y estéticos. Serra respondió al reto con una lámina curvada de *Cor-Ten* (que se cubre de una pátina de óxido que la protege contra la corrosión) de 120 pies de largo por 12 de alto, ligeramente inclinada hacia dentro y con su cara convexa dando a la calzada. Los trabajadores y visitantes del juzgado y los edificios de oficinas de la plaza encontraron sus caminos normales bloqueados por la gran longitud de la obra.

Los primeros experimentos de Serra con la escultura a esta escala de hecho habían tenido lugar en un lugar muy próximo al Pomona College de Asher en los meses inmediatamente anteriores a la concepción de su pieza. En 1969, Serra había estado trabajando en un lugar situado carretera abajo, en los talleres de la Kaiser Steel Corporation en Fontana, California. Cuando se estaba preparando la exposición *Art and Technology* en Los Angeles County Museum, había sido invitado para aprovechar las instalaciones de la planta para hacer arte. El nivel tecnológico no era en este caso particularmente alto, y al rehusar modernizar su equipamiento, Kaiser se colocaba por detrás de fabricantes más competitivos de Japón (a quienes, al mismo tiempo, se estaban vendiendo materias primas en un acto suicida)[8]. La componente «tecnología» de las piezas de Serra no comprendía nada más complejo que las grúas magnéticas usadas para mover grandes piezas de metal dentro de la planta. En esta serie, que recibió el título colectivo de *Skullcracker (Hiendecráneos)*, Serra transportó los precarios principios estructurales del apoyo y el sostén de una escala galerística a otra monumental amontonando planchas insólitas de hierro y acero. Desde entonces ha citado estas disposiciones pasajeras como los inicios de su pensamiento acerca de la escultura a escala urbana[9].

Su esfuerzos iniciales en la secuencia de *Skullcracker* fueron casi inmediatamente destruidos por los trabajadores en los cambios posteriores, y ninguno de ellos consiguió adquirir permanencia. Pero esta duración acortada no procedía del peculiar carácter específico del lugar, ejemplificado en la obra de Asher o de Matta-Clark; esto es, no parecía que albergara ninguna pretensión de clarificar el lugar o la circunstancia del arte que acontecía dentro de sus límites (por ejemplo, que una planta donde se trabaja a pleno rendimiento probablemente no le habría permitido usar el espacio que estaba usando, con lo que el hecho de permitírselo hubiera supuesto una mengua productiva). La impermanencia de las varias piezas de hecho le había llevado a

[7] El crítico y conservador de museo Douglas Crimp sostenía lo siguiente en su declaración de 1985 sobre el futuro de la escultura (en Clara WEYERGRAF-SERRA y Martha BUSKIRK [eds.], *The Destruction of* Titled Arc, Cambridge, Mass, MIT Press, 1991, p. 73):

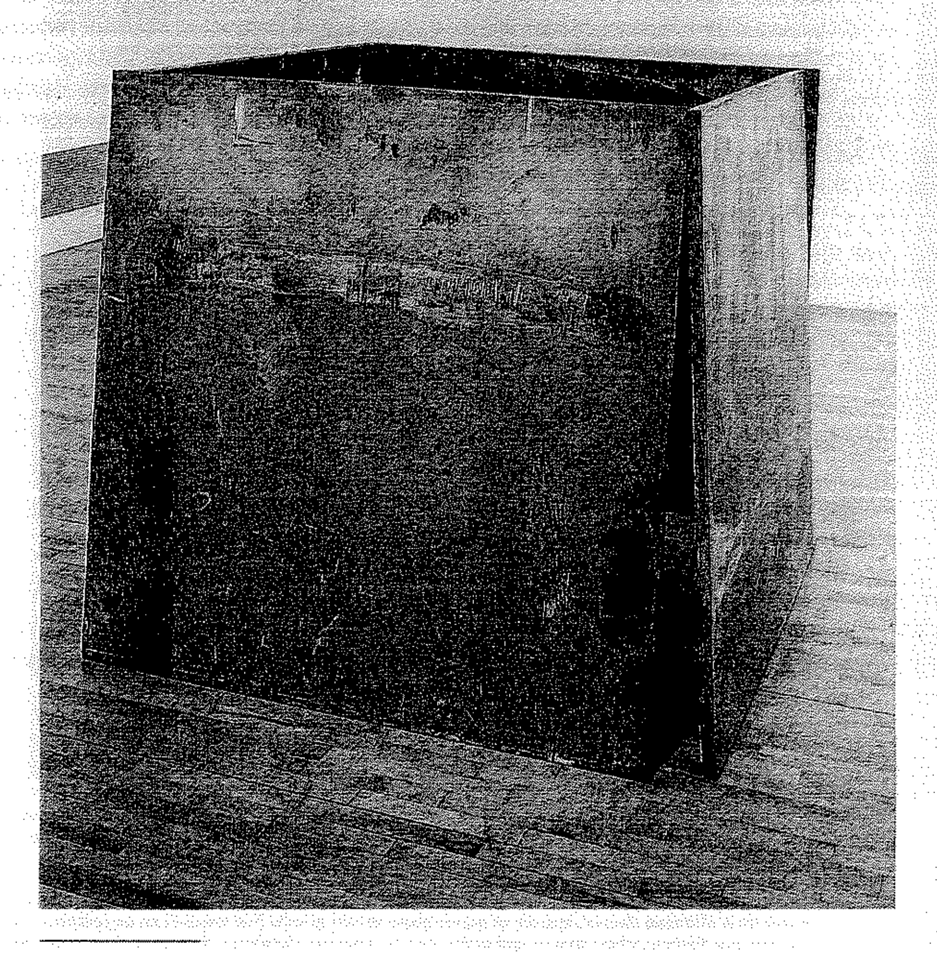
> ... viendo el Federal Office Building, me consuela el hecho de que el 0,5 por 100 del precio de su fealdad fuera destinado a lo que me parece la escultura pública más bella e interesante de mi vecindad.

[8] Véase Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Londres, Vintage, 1992, pp. 385-435.

[9] Entrevista con Douglas Crimp (1980), en *Richard Serra: Interviews, Etc, 1970-1980*, Yonkers, Nueva York, Hudson River Museum, 1980, p. 168.

negarles la calificación de públicas, juzgando que el acto de su creación había sido «básicamente una situación propia de un estudio que se desarrolló dentro de un almacén de acero.»[10]

51. Richard Serra, *One-Ton Prop (Apoyo de una tonelada)*, 1969. Antimonio de plomo, medidas de cada pieza: 121,9 x 121,9 cm. Bochum, Alemania, Galerie *m*.



[10] *Ibid.*, p. 169.

En su carrera posterior como escultor en espacios urbanos exteriores, Serra ha buscado el mismo tipo de visibilidad continua e inalterada que caracteriza a sus instalaciones de museo[11]. En una declaración suya en la que seguramente había una referencia deliberada a Matta-Clark, aseguraba que él «no iría a una nave tan pintoresca, llena de restos.»[12] Un lugar así sería de todos modos difícil de encontrar o difícilmente accesible, y Serra ha buscado cada vez más sitios para su obra donde ésta no acabase –no pudiera ser– desmantelada[13]. Además, Serra ha procurado frustrar todo intento de encontrar relaciones entre la pieza escultórica y lo concreto de su ubicación, definiendo de ese modo una «no» relación precisa y sin reservas con el lugar como único medio por el que la escultura puede ser salvada como actividad con sentido. De otra manera, la escultura sufre lo que Serra considera la situación intolerable de «estar subordinada / acomodada / adaptada / sujeta / adscrita / ordenada a...» otra cosa que a sí misma[14]. Por ello ha ambicionado que cada pieza pública defina ella misma su espacio en derredor de modo que éste sea «entendido primariamente como una función de la escultura», y no al revés[15].

Las apuestas de Serra por los espacios urbanos exteriores no han supuesto ningún cambio fundamental en las exigencias de sus esculturas, que son las mismas que dentro de una galería; la escala abrumadora y el emplazamiento intrusivo de un *Tilted Arc* estaban planeados para obtener de un público transeúnte y no implicado la misma concentrada atención que la habitual de los visitantes informados de una galería. Lo que era nuevo en esta obra pública era el espacio perceptual agrandado que la escultura intentaba gobernar. Rosalind Krauss, la persona que más penetrantemente ha analizado la obra del artista, ha explicado de qué manera *Tilted Arc* movía al espectador a reconocer la «intencionalidad de la visión»:

> ... esta escultura está constantemente dibujando una especie de trayectoria de la mirada que, comenzando en un extremo de la Federal Plaza, traza, cual materialización del concepto de perspectiva visual, el camino que el espectador tomará en la plaza. En este recorrido, que es simultáneamente visual y corporal, *Tilted Arc* describe la relación del cuerpo con la marcha hacia adelante, con el hecho de que, si nos movemos adelante es porque nuestros ojos han alcanzado ya a conectarnos con el lugar al que intentamos ir. Como en la vision, su recorrido existe simultáneamente aquí y allí –aquí donde yo estoy situado y allí donde ya me imagino estar[16].

Pero este fragmento de interpretación fenomenológica especializada no procede de ningún artículo o seminario, sino que forma parte del testimonio experto de Krauss al procedimiento judicial especial que se abrió en 1985 para decidir el futuro

[11] Para un compendio de las mismas, véase *Richard Serra: Weight and Measure 1992*, Düsseldorf, Tate Gallery y Richter Verlag, 1992.

[12] *Richard Serra: Interviews, Etc*, p. 168.

[13] *Ibid.*

[14] Richard SERRA: «Introduction» a *The Destruction of* Titled Arc, pp. 12-13.

[15] *Richard Serra: Interviews, Etc*, p. 168.

[16] Rosalind Krauss, en *The Destruction of* Tilted Arc, p. 82.



52. Serra, *Tilted Arc (Arco fallido)*, 1981. Acero *Cor-Ten*, 36,6 x 36,6 x 0,064 m. Nueva York, Federal Plaza. Destruido el 15 de marzo de 1989.

de la obra. El deseo de Serra de conservar indefinidamente su abstracción perceptual del espacio había alterado drásticamente la naturaleza del lugar que ocupaba la escultura, un cambio que ponía unos límites brutalmente objetivos a las autorizadas palabras de Krauss.

En los años que mediaron entre el encargo de *Tilted Arc* y su instalación, el paisaje político se había alterado. El advenimiento de una administración republicana y derechista sin duda envalentonó a dos burócratas conservadores, que inmediatamente promovieron una campaña para que la obra fuese retirada. Como era previsible, pretendieron hablar en nombre de los hombres y mujeres corrientes que trabajaban en los edificios de oficinas y usaban la plaza. Armados de una idea populista de lo justo, atacaron la obra de Serra mostrándola como producto de una cultura minoritaria encastillada, sólo atenta a sus intereses y brutalmente indiferente a las necesidades del individuo medio; sólo llevándola a cualquier otra parte podía devolverse a la plaza su benéfica función como lugar exterior de relajación compartida y agradable espacio peatonal.

Los defensores de Serra respondieron con razón que esa imagen de la vida anterior del lugar era en gran parte una ficción tendenciosa: cuando había viento, por ejemplo, la fuente (cuando funcionaba) tendía a dejar una gran superficie de la plaza incómodamente mojada; siempre había sido un espacio donde pocos deseaban quedarse parados. Pero la posición negativa se mostró impermeable a la evidencia empírica. Otros comentadores que debían tener un mayor conocimiento de estos hechos se apresuraron a plantear la cuestión en términos de una oposición caricaturizada entre los elitistas y el pueblo[17].

En esta postura de defensa del hombre y la mujer corrientes había, como siempre, una presuposición, ella sí, decididamente elitista, sobre lo que el pueblo puede y no puede absorber. De este mismo modo de pensar salieron las estatuas absurdamente superfluas instaladas en la entrada del coetáneo monumento conmemorativo de los veteranos de Vietnam de Maya Lin en Washington, añadidas en respuesta al mismo tipo de protestas contra la abstracción sin coerciones, que insultaba las sensibilidades de los visitantes corrientes. Desde entonces se ha hecho cada vez más obvio que la renuncia de Lin al embellecimiento ilustrativo en favor de la forma simple, la orquestación del movimiento por el lugar y la acumulación serial de nombres grabados (todo lo cual proviene directamente de la práctica del arte avanzado de los años sesenta y setenta) corresponden exactamente a las necesidades emocionales de los afligidos deudos «corrientes».

Aunque con *Tilted Arc* no podía haber ningún lazo afectivo comparable a aquellos viandantes ordinarios, que podrían haber descubierto a través de la escultura algunas interesantes formas de percepción, se les negó lo que habría sido una ocasión comparable de demostrar una relación similar. Las peticiones de retirar la escultura no eran, obviamente, representativas, sino que estuvieron orquestadas por los autonombrados defensores de la virtud popular, y Serra se vio obligado a resistir sus ataques con todos

[17] Véase Harriet SENNIE, «Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues», en *Art Journal*, XLVIII, invierno de 1989, pp. 297-302.

los recursos a su alcance. Pero los requisitos de esta defensa abrían una brecha en su concepción general del lugar en este tipo de arte. Serra trataba de proteger la posibilidad de una determinada experiencia y de cierta forma de riguroso autoexamen. Krauss ha expresado esto de una manera que parece de todo punto congruente con las ambiciones repetidamente manifestadas del artista:

> Cómo entra uno o por dónde sale, es variable; pero todas las trayectorias viven en el matrimonio indisoluble de lo espacial con lo temporal, y ésta es una experiencia que, si somos capaces de vivirla con suficiente intensidad, nos lleva a la condición preobjetiva de donde nace el significado... La especificidad del lugar no es el tema de la obra, sino –en esta articulación del movimiento del cuerpo-en-destinación del espectador– su medio[18].

Pero las verdaderas condiciones que garantizaban la realzada visibilidad de *Tilted Arc* instigaban a la introducción de ciertos cambios en su medio que exponían las limitaciones arbitrarias inherentes a la concepción que Serra tenía de esta obra. Y a pesar de las intenciones del artista, la complejidad histórica de la Federal Plaza se convirtió en el tema –no el medio maleable– de la obra.

Su esperanza de salvar *Tilted Arc* se apoyaba en la idea de amparar su argumentación en razones constitucionales y contractuales. Habiendo aducido que su escultura se hallaba amenazada por el Estado, de acuerdo con su resistencia a afirmar la legitimidad de toda forma de poder político, Serra apeló a otra parte del Estado, de la que se presentó como su protector en los terrenos de la libre expresión y los derechos morales de los artistas[19]. El truco de Serra consistió en argumentar que, si su súplica hubiera sido aceptada, *Tilted Arc* se habría constituido en un monumento permanente a las virtudes del sistema judicial americano. Aunque el desmantelamiento final de la obra en 1989 fue una victoria sólo para la corrupción de los procedimientos democráticos, su conservación habría supuesto una contradicción implícita de sus premisas intelectuales, esto es, de su resuelta intención de no afirmar nada más allá de la experiencia psicofísica de la escultura.

Pero su extinción física ha permitido a *Tilted Arc* cumplir las mismas condiciones de significado establecidas en la obra de Asher o de Matta-Clark. La escultura de Serra vino a organizar y clarificar su contexto al rechazar –bien que involuntariamente– las formas tradicionales de permanencia y monumentalidad. La Federal Plaza de Nueva York ha quedado como transformada por su arte, como Serra soñó que quedaría: mientras dure la memoria compartida del trauma de la retirada de la escultura, el lugar de su emplazamiento no podrá ser visto de otra manera que como un lugar deficiente, al que algo le ha sido sustraído. Los únicos vocabularios mediante los cuales *Tilted Arc* puede ahora ser comprendido son los adecuados para relatar los acontecimientos y conflictos históricos que lo rodearon. Las grandes cuestiones concernientes a las relaciones entre símbolos públicos y ambiciones privadas, entre libertad política,

[18] Krauss, «Richard Serra Sculpture», en *Richard Serra*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1987, p. 36.

[19] En *The Destruction of* Tilted Arc puede hallarse una cronología de los acontecimientos y una selección de la documentación existente.

mandato legal y elección estética, han sido intensa y productivamente reavivadas por la obra, originando debates que habrían parecido abstractos y ociosos si ella no hubiera existido –y que habrían sido complacientemente dejados de lado si hubiera seguido existiendo.[20]

[20] Este ensayo, no publicado antes, es adaptación de una charla en la reunión anual celebrada en Leeds de la Association of Art Historians. Quiero expresar mi agradecimiento al organizador de la sesión Louis Johnson por su invitación.



ILUMINACIONES PROFANAS: LA HISTORIA SOCIAL DE JEFF WALL

En los últimos cincuenta años, los cruces entre el estudio y el aula han sido un rasgo llamativo de la práctica avanzada. Desde los años setenta, las discusiones informadas sobre arte han dado en adoptar ideas y lenguajes procedentes de la vanguardia de las disciplinas académicas establecidas, como la antropología y los estudios literarios, más receptivos éstos al estilo de pensamiento del que fueron pioneros Lévi-Strauss, Barthes, Foucault y Derrida. Debido en parte a que la formación artística ha quedado más estrechamente vinculada a universidades o programas conceptualmente orientados, como el del California Institute of the Arts, una nueva generación de artistas ha sido preparada para absorber casi sin demora las implicaciones prácticas del nuevo régimen crítico.

¿Pero qué decir del otro desarrollo paralelo en el modo de estudiar arte dentro de la academia: la emergencia imparable en el mismo período de (por falta de un término mejor) una *historia* social del arte? El paso de las clases del *college* al estudio del artista ha sido en este caso mucho menos obvio: los tipos de erudición que ha creado la investigación histórica de largo alcance se han resistido a ser codificados de maneras que sugirieran inmediatas aplicaciones prácticas y otros beneficios. Si hubo alguna transición entre las nuevas formas de conocimiento histórico y los nuevos movimientos artísticos, ésta necesariamente tuvo que ser más deliberada y complicada.

Sólo de unos pocos artistas puede decirse que han conseguido tender un puente entre ambas instancias, y un artista destacado dentro de este reducido grupo ha sido Jeff Wall. La atención que durante años mereció Wall de la crítica de lengua inglesa fue minúscula comparada con la recibida por la legión de artistas que se han forjado su ideario a partir del posestructuralismo. Aunque las revistas europeas compensaron generosamente este hecho, su desatención comparativa podría ser un signo más de la dificultad que el tópico «historia» entraña para ciertas ortodoxias críticas. Su obra acumulada en un decenio y medio da testimonio de la capacidad de la indagación socio-histórica para motivar la producción en el estudio de una obra convincente, y

también para poner algunas condiciones limitativas a la historia social del arte tal como ha sido cultivada en Norteamérica y Gran Bretaña durante el mismo período.

* * *

A fines de la década de los setenta, y después de un hiato de un decenio en su actividad como artista, Wall empezó a producir su serie de grandes transparencias fotográficas retroiluminadas, fijando un formato propio que ha continuado usando en toda su obra (fig. 53). En su explotación de las convenciones existentes en la película fija y la fotonovela popular, estas transparencias guardan semejanza con la obra contemporánea de Cindy Sherman: en unas pocas de ellas el tema es también el propio artista. Pero la escala grandiosa y la brillante proyección del color en los cuadros de Wall son sólo las notas más obvias que distinguen su proyecto del de ella. Mientras que Sherman sólo recientemente ha encontrando para sus fotografías una referencia clara en la historia del arte, Wall empezó ya con ella; y mientras que ella ha tomado la historia del arte como un catálogo fijo de obras maestras a las que el artista interroga tratando de desentrañar su significado, él se ha situado dentro del proceso en el que la historia del arte se presenta ante el artista ante todo como un campo cambiante de conocimiento.

53. Jeff Wall, *Picture for Women (Imagen para mujeres)*, 1979. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 163 x 229 cm. París, Musée National d'Art Moderne.



Wall ha declarado en una reciente entrevista: «nada de mi obra pudo haberse hecho sin la confusión existente en la historia del arte»[1]. Wall pasó una parte importante de la década de los setenta, su período de inactividad artística, ocupado en obtener el posgrado de su disciplina en el Courtauld Institute de Londres. Desde entonces, las entrevistas lo han mostrado ante el caballete portando citas del arte del pasado, y él mismo ha relacionado explícitamente ciertas obras suyas con pinturas canónicas del siglo XVII en adelante. Pero este tipo de destrezas no muestra directamente la profunda implicación de su arte en una empresa de naturaleza histórica. Ni explican la temática de su investigación de posgrado, en la que están representados desde el dadá de Berlín hasta Duchamp. Lo que más parece haber contribuido a su retorno a la actividad artística –y a conformar sus motivos para un regreso no trivial a la figuración– fue el nuevo valor que los historiadores sociales empezaban a dar a los temas de la pintura francesa del período inmediatamente anterior, desde Courbet hasta el posimpresionismo.

Fueron especialmente la nuevas investigaciones sobre la pintura francesa de la vida moderna lo que estaba produciendo una tajante e insostenible escisión en los supuestos intelectuales de la disciplina –y creando así la confusión en cuestión–. Cuando, bastante después de la II Guerra Mundial, el arte moderno mereció la seria atención de los historiadores académicos del arte, éste había llegado ya hasta ellos con una envoltura de modernismo. Michael Fried no hizo más que subrayar un supuesto general cuando, en 1965, sostuvo que «la historia de la pintura desde Manet hasta hoy, pasando por el cubismo sintético y Matisse, puede caracterizarse como la de un gradual abandono por la pintura de la tarea de representar la realidad –o la de un abandono por la realidad del poder de la pintura para representarla–...»[2]

Era éste un parecer implícitamente compartido por muchos otros del mismo campo en quienes estaba ausente la expresa determinación de Fried de buscarle un pedigrí a la abstracción de color-campo de los años sesenta. Y ello significa que no se podía contar con ninguna iconografía sistemática para el arte de la era moderna. Las preocupaciones formales de un Wölfflin podían transferirse con bastante facilidad a los siglos XIX y XX, pero no ocurría lo mismo con los análisis sintácticos de Warburg o Panofsky de la temática tradicional. Este último modo de indagación se había sostenido sobre sistemas simbólicos centenarios de la emblemática religiosa o la alegoría principesca. Y después de que los artistas rechazaran conscientemente estos órdenes reglamentadores, ¿a qué sistema podía el intérprete razonablemente apelar más allá de las contingentes historias personales o los parámetros técnicos del arte?

La radicalidad perceptible de la historia social del arte era paradójicamente tradicional en su desafío a aquella complacida bifurcación de la historia; sencillamente y sin más insistía en que, en toda ocasión, no había razón para dejar de aplicar enfoques iconográficos. ¿Habían dejado las sociedades de estar gobernadas en algún aspecto por

[1] T. J. Clark, Serge Guilbaut y Anne Wagner, «Representations, Suspicions and Critical Transparency: an Interview with Jeff Wall», en *Parachute*, 59, julio-septiembre de 1990, p. 10.

[2] Michael FRIED, «Modernist Painting and Formal Criticism», en *The American Scholar*, otoño de 1964, reimpreso en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 770.

códigos simbólicos? ¿Había motivos para creer que a los artistas les alcanza el poder de estos códigos menos que al resto de la humanidad? Obviamente no, pero la vida simbólica de un orden social secularizado, continuamente sujeto a transformaciones drásticas en su economía, demografía y comunicaciones, tendría que permanecer más oculta y ser más transitoria –y esto era mucho más difícil de describir.

El territorio necesitaba un mapa, y los historiadores del arte se valieron de tres tipos básicos. El primero era el más literal: la compleja geografía física y política de París fue explotada como un código maestro para entender las elecciones iconográficas aparentemente opacas o incongruentes de la vanguardia que se arracimó en la ciudad desde la década de 1850 a la de 1880. Mucho de cuanto parecía premeditado e inesperado en aquella iconografía pudo emparejarse con la dislocación y la reconstrucción provisional de la ciudad bajo el barón Haussmann –y la palabra «hausmannización» constituyó un talismán para una generación–. El segundo mostraba esta misma geografía, pero filtrada por la imaginación de Charles Baudelaire, identificado como el gran profeta de la modernidad, y luego filtrada una segunda vez por la lectura que de Baudelaire hizo Walter Benjamin. El tercero se derivó del resultado de un intento, de recartografiar la ciudad desde abajo a raíz de las agitaciones de 1968. Durante la siguiente década, la revista británica *Screen* tomó la delantera a la teoría francesa en el proyecto de aunar la crítica marxista de la ideología y un enfoque posestructuralista de la formación de la subjetividad: compartiendo no pocas fuentes y ambiciones, de principios a mediados de la década de los setenta el ala más sofisticada de la historia social del arte había ampliado su horizonte teórico allende la Escuela de Francfort para familiarizarse debidamente con autores como Lacan, Althusser, Barthes, Foucault o Irigaray.

Este último mapa era el que más enérgicamente subrayaba la atención al tema como lo primario, debido a su capacidad de poner la iconografía del arte avanzado del siglo XIX bajo un signo negativo. Ejemplos canónicos de técnica libre, como *La muerte de Sardanápalo,* de Delacroix, y *La barra del Folies-Bergère,* de Manet, podían colocarse más allá de los estándares del colorismo atrevido, la descripción abreviada y el manejo expresivo del pincel, más allá incluso de las consideraciones sobre la particular psicología sexual del artista. Éstas tenían que considerarse primariamente como ejemplos sintomáticos de actitudes sexuales estructuradas –fantasías de control visual masculino consentidas, como en el primer cuadro, o interrumpidas, como en el segundo– potencialmente generalizables a la cultura como un todo. Y fue con este último mapa como inició Wall su retorno definitivo a la obra de estudio; este mapa le permitía retroceder a través de los otros dos, tan a menudo incompletamente trazados en la escritura de los historiadores sociales académicos.

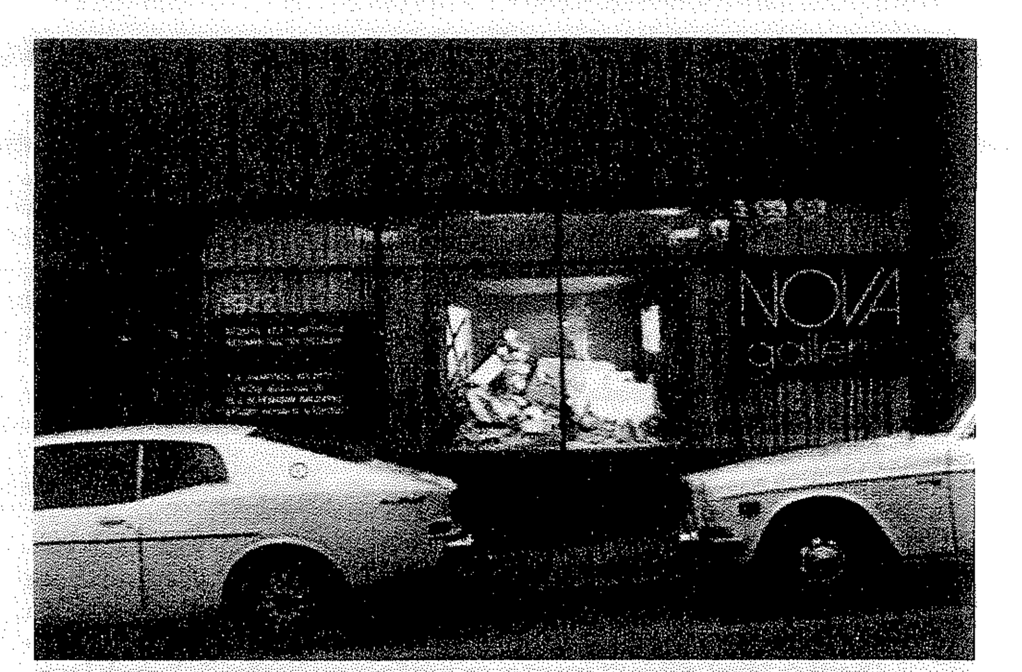
* * *

Entre sus primeras grandes transparencias hay dos que aceptaban el reto que le lanzaban precisamente aquellos monumentos de Delacroix y Manet. *Picture for Women (Imagen para mujeres),* de 1979 (fig. 53), tuvo su punto de partida en aquel último. Las líneas de bombillas desnudas en el estudio son un eco de las lámparas globulares de

Manet en un perfecto diagrama de perspectiva albertiana; los marcos de las ventanas y las dos disposiciones simétricas de los focos son la traducción por el artista de la dimensión de profundidad a un esquema lineal funcional (que es el orden estable que en *La barra* permite las múltiples violaciones de una ilusión unificada). El espacio del estudio y el mapa mental se unifican. Los pies de los focos laterales, que se salen del marco, definen un ala masculina y otra femenina de un panel central dominado por la cámara como dispositivo registrador. El juego con los bordes es otro homenaje formal a Manet, y, como en la pintura, se sirve del efecto de un espejo detrás de la modelo, encontrando un nuevo propósito a esta inestable acción recíproca entre la centralidad del espectador («vista» por la mujer) y su desplazamiento («reflejado» en la óptica objetiva del espejo). Aquí se revivía esta disparidad para dar concreción a la reciente especulación teórica, luego en circulación, sobre cuestiones relativas al papel del espectador masculino, y mostrar la complicidad posible entre la perspectiva renacentista y la tecnología de la cámara.

Pero el Renacimiento no es aquí evocado de una manera ociosa. Partiendo de Manet, Wall da una versión de *La barra* en el más ritualizado de los formatos de la pintura: el tríptico devocional. Como en la pieza del altar de Gante de Van Eyck, lo masculino y lo femenino se encarnan en las figuras de Adán y Eva flanqueando al Dios que todo lo ve, y que instituye la diferencia sexual. Si el Renacimiento italiano teorizaba sobre la perspectiva identificando el punto de fuga con la cabeza divina (como en la *Disputà* de Rafael), el siglo XX recurre en sus postrimerías al Nombre del Padre de Lacan. *Picture for Women (Pintura para mujeres)* hace que los dos coincidan tan enteramente, que la determinación de la distancia que los separa es tarea del espectador. Y todo esto es algo ganado para el arte, en cuanto opuesto a la ilustración inteligente, por el carácter enteramente prosaico y contemporáneo de cada detalle, por la consistencia con que parece no hacer nada más que exponer un procedimiento de trabajo.

The Destroyed Room (Habitación destruida; fig. 54), terminado el año anterior, es un cuadro de muy elaborada composición, concebido como alegoría de algún hecho desgraciado en la vida de una mujer contemporánea, donde el color y el orden composicional se hallan a tono con la fantasía de Delacroix en sus descarnadas representaciones de mutilaciones y asesinatos. Aunque su prototipo se halla lejos del naturalismo urbano de Manet, Wall quiso que el resultado se sometiera al modo de presentación menos pretencioso usado por él hasta entonces. Primero se fijó el panel iluminado a un escaparate al nivel de la calle de una galería de Vancouver, ubicada en un insulso edificio comercial. Esto significaba, para empezar, un modesto reconocimiento de la identidad de sus cajas de transparencias iluminadas y las también cajas exteriores acristaladas que buscan la atención del viandante. Los viandantes no advertidos se detenían perplejos ante aquella ilusión momentánea de cierta catástrofe enigmática en un espacio habitualmente utilizado para mostrar cosas más bien tranquilizadoras de manera luminosa y atrayente. Pero, como todas las obras específicas de un lugar, esencialmente pasajeras, esta instalación es tan importante respecto a la idea permanente materializada en ella como en relación a la impresión que hubiera podido dejar en su limitado público original. Era un residuo de la gran pintura histórica



54. Jeff Wall, *Destroyed Room (Habitación destruida)*, 1979. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 159 x 234 cm. Instalación original: Vancouver, Nova Gallery (ahora en Ottawa, National Gallery of Canada).

ofrecido a, y transformado por, la visión del viandante urbano accidental. La idea de Baudelaire del artista consumado estaba mejor realizada por Delacroix que por Manet: *Destroyed Room (Habitación destruida)* es Delacroix bajo la mirada del *flâneur* y sus subrogados de los bajos fondos –la prostituta, el criminal callejero y el trapero–. El violento cuadro tendría un significado distinto para cada uno.

Wall no hizo un hábito de aquella inesperada forma de mostrar públicamente una obra suya, pero en sus narrativas estáticamente suspendidas creó una manera propia a través de la mitología heredada del *flâneur* como héroe de la modernidad. Benjamin había llamado particularmente la atención sobre la disyunción en la poesía de Baudelaire entre la imagen más agresivamente común y la más elevada abstracción alegórica. Una contrapartida directa a esta observación en el marco de la historia social del arte fue el giro de la atención hacia aquellos artistas que combinaban la precisión en la tipología urbana con una escala académica y un orden compositivo pomposos. Desde este punto de vista alterado son reveladores la rigidez y el distanciamiento del ocio ritualizado en Seurat, y también la «desolación inesperada» presente en las monumentales escenas callejeras de Gustave Caillebotte –o el desvelamiento de tal momento por la erudición (fig. 55).[3]

[3] T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Nueva York, Knopf, 1984, p. 15.

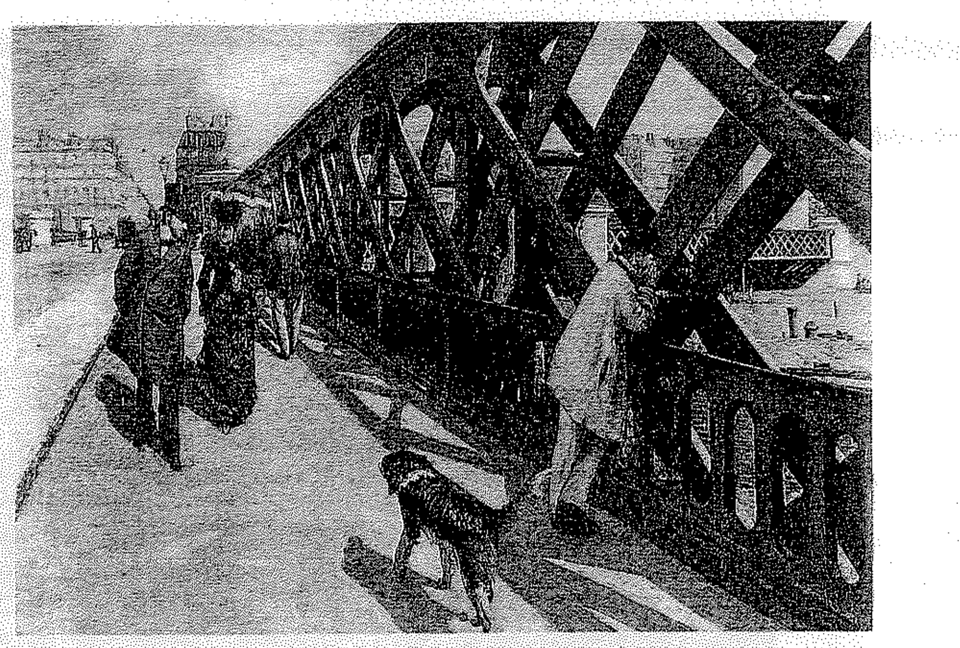
En la realización de estas intensas transparecias de tamaño mural, Wall encontró un plausible equivalente contemporáneo del impacto físico que produjeron estos artistas; en palabras suyas: «una oposición específica a la pintura»[4]. En la tan concienzuda y detallada preparación de sus temas fotográficos encontró un camino para hermanar su laboriosa reflexión sobre la composición con los refinamientos técnicos sin descender a la cita o el revivalismo museístico. La analogía con el cine es inevitable, pero más que sugerir las identificaciones más obvias con el director, el cámara o el editor, Wall representaba la función crucial, aunque poco valorada, del director artístico, el creador del *look* de una película y maestro necesario tras cada truco ilusionista.

Con esta elaborada y refinada construcción, la transparencia iluminada podría haber sido una metáfora remota del academicismo del *flâneur* si Wall no se hubiera propuesto establecer paralelismos temáticos con la lectura por Benjamin de la modernidad del siglo XIX, paralelismos explícitos hasta el literalismo. En la formulación aforística de Benjamin era la figura de una mujer –la prostituta– la que resumía el perpetuo desplazamiento de la subjetividad humana esclava del espejismo capitalista; ella es «la pura mercancía... vendedor y producto en uno», una condición compartida por la mujer burguesa corriente, que subordina su ser al régimen de las cosas y su intercambio[5]. La pieza de Walls de 1983 titulada *No* (fig. 56) podría ponerse al lado de *Le Pont de l'Europe (El Puente de Europa;* fig. 55), de Caillebotte, en cuya parte izquierda se representa un encuentro, de difícil interpretación, entre un hombre y una mujer. El escenario de la pintura era una maravilla de la expansión capitalista decimonónica: el puente de hierro que soporta las vías de ferrocarril que salen de la estación de Saint-Lazare; el distrito inmediato a él era también enteramente nuevo, con sus anchas avenidas y líneas rectas que compendian el urbanismo racionalizado de Haussmann. *No* sitúa su no-encuentro entre la prostituta y el hombre de negocios que camina por la calle en lo que es una homología exacta del ambiente afirmativamente moderno de Caillebotte: un desangelado centro financiero y empresarial típico de ciertas zonas de las ciudades modernas que repiten el modelo que Haussmann impuso desplazando cruelmente a otras ecologías sociales, más antiguas y variadas. El abrigo abrochado del hombre y el chaquetón de piel de la mujer sugieren un exterior frío, pero la arquitectura define un escenario de algún modo interior, cuya salida no se aprecia –la transformación del bulevar en habitación es precisamente lo que Benjamin describía como la visión y la experiencia del *flâneur*.

Al mismo tiempo, el aire frío y calmo de *No* muestra una abstracción rígida y seca, similar a la que la teorización benjaminiana tendía a introducir en la historiografía del arte. Esta actividad académica paralela, objeto también ella de las fascinaciones seductoras de París, en buena parte se ha rendido a la usanza competitiva de los expertos en su interpretación de un episodio cultural del pasado. Pero Wall ha sido capaz de ir más allá de este parroquialismo (nacional, cronológico y teórico) al optar por el

[4] Jeff WALL, *Transparencies*, Munich, Schirmer/Mosel, 1987, p. 100.

[5] El mejor estudio sobre este tema es el de Hollis CLAYSON, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, pp. 7-9 y *passim*.

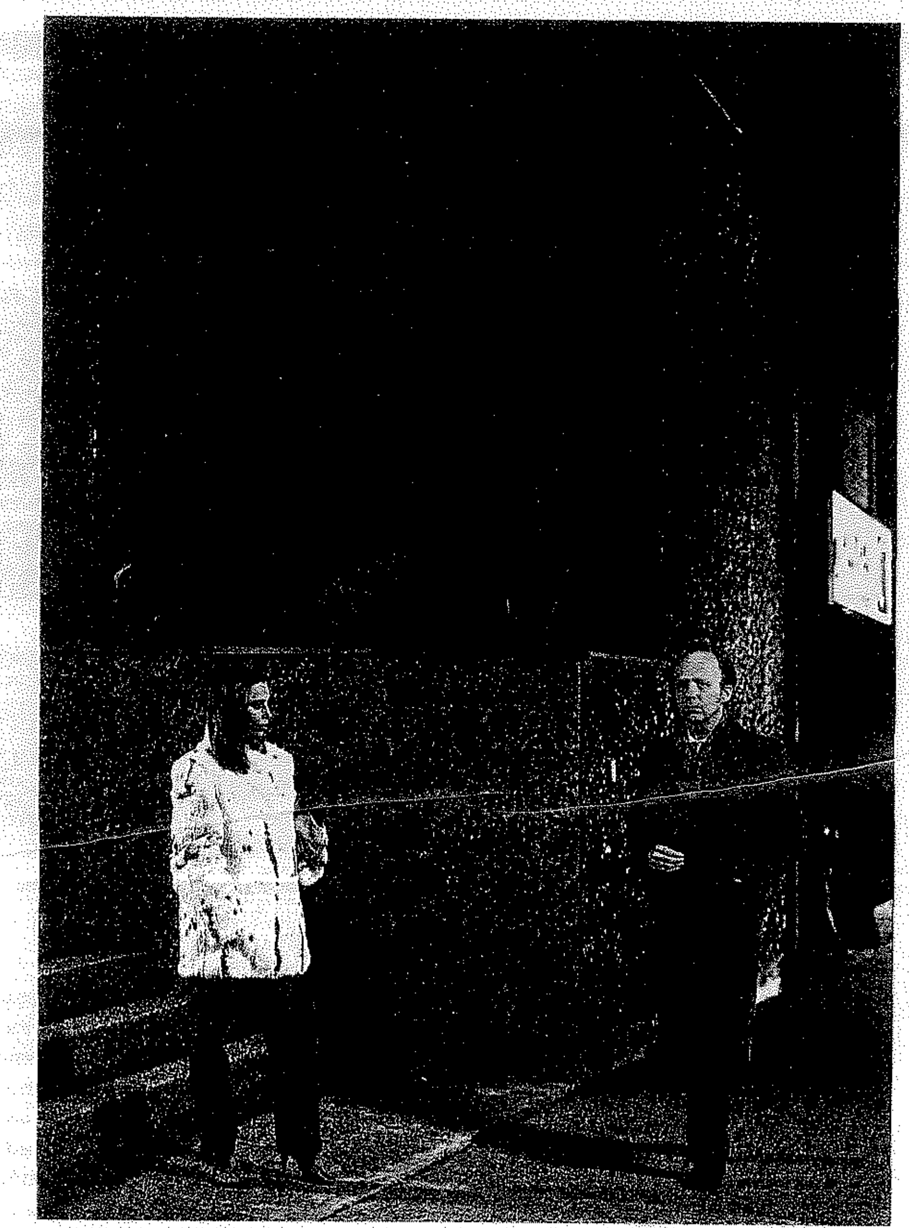


55. Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe (El Puente de Europa)*, 1876. Óleo sobre lienzo, 125 x 180 cm. Musée du Petit Palais.

más básico de los tres ejercicios cartográficos arriba indicados: la descripción de una geografía que es a un tiempo familiar y extraña.

En el caso de Wall, el recurso más obvio estaba a su alrededor: la ciudad de Vancouver. Algunos de sus primeros paneles son paisajes panorámicos (más recientemente realizados en grandes formatos) que explotan el evidente potencial escénico de su formato. En cada uno de ellos, la ciudad es vista sólo en sus suburbios o, a distancia, desde los rudos afincamientos de la industria en el terreno yermo. Estos márgenes son típicamente un abigarrado conjunto de asentamientos suburbanos baratos y sin planificación mezclado con un mosaico de tiendas, pasos elevados y terrenos baldíos, que la cámara y la extensión de la imagen fuerzan incongruentemente a aparecer con la latitud y grandeza dramáticas del tradicional prospecto de paisajista.

En estos paneles, la extensión épica impide que el suburbio se confíe a un pintoresquismo melancólico. Sin embargo, algo de este pintoresquismo se insinúa en los estudios de localizaciones similares, con motivos cercanos, realizados pocos años después, como, por ejemplo, *Bad Goods (Bienes malos)*, de 1984 y *Diatribe (Diatriba)*, de 1985 (fig. 57). Para esta última obra, Wall ha propuesto aventuradas analogías con el *Paisaje con Diógenes*, de Poussin, y, por extensión temática de este prototipo, con los filósofos peripatéticos de la antigüedad, que sustituye por figuras de jóvenes madres solícitas que personifican sus modelos. Igual que Diógenes se despojó de sus últimas



56. Jeff Wall, *No*, 1983. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229 x 330 cm. Burdeos, FRAC Aquitaine.



57. Wall, *Diatribe (Diatriba)*, 1985. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 203 x 229 cm. Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation.

pertenencias para buscar la verdad, ellas, que representan a «los miembros menos favorecidos de la sociedad», conservan «una relación genérica, objetiva, con los motivos tradicionales de la filosofía crítica.»[6] El comentario de Wall es persuasivo como elemento de la cadena de pensamientos eruditos que le suscita su *flânérie* en automóvil por las afueras de Vancouver, paisaje donde descubre la invisibilidad social de las jóvenes mujeres pobres con sus pequeños hijos. Pero hay que preguntarse si la densidad de información del panel es suficiente para garantizar una respuesta de esta sofisticación. Al mismo tiempo, Wall está seguro de haber descubierto la importancia del *terrain vague* suburbano como un signo importante para el diagnóstico de la modernidad

[6] Wall, *Transparencies*, p. 98: «La maternidad proletaria es tan motivo de escándalo para el burgués como la prostitución proletaria, pero no es sino la otra cara de la misma moneda».



58. Vincent Van Gogh, *Alrededores de París*, 1886-1888. Óleo sobre lienzo, 46,4 x 54,6 cm. Colección privada.

en más o menos el mismo momento en que consiguió llamar la atención de la historia académica del arte –como se aprecia en *The Painting of Modern Life*, de T. J. Clark–. En *Diatribe (Diatriba)*, la acción y el lugar convergen de un modo pasmoso, más que con un paisaje clásico, con el pequeño y poco representativo cuadro de Van Gogh *Alrededores de París* (fig. 58), del que Clark partió en su disección del tema, y que luego apenas mereció alguna especial atención en la literatura.

Según Clark, la obra de Van Gogh era, muy probablemente, una respuesta provisional a la monumental procesión de humanidad suburbana en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*[7], de Seurat. La naturaleza confusa, indecisa, de los *Alrededores de París* era un logro pictórico en sí mismo, y fueran las que fueran las razones de la exactitud en las medidas del lienzo, éste rechaza cualquier otro tamaño mayor que el que escogió Van Gogh. Éste no prosiguió en la dirección que la pintura sugiere, pues prefirió luego residir en la Provenza rural sin ninguna concreta necesidad de hacerlo. El tamaño y la claridad no natural de los paneles de Wall demandaban un grado superior de articulación, más semejante al de Seurat. Y cuando encontró el necesario principio organizador, éste mostraba una inequívoca marca benjaminiana: el

[7] Véase Clark, *Painting of Modern Life*, p. 25.

shock como rasgo definitorio de la experiencia moderna, el asalto sensorial que confiere a la vida urbana su perpetuo aspecto inquietante.

Ésta era, para Benjamin, la razón de que la verdad de la modernidad adopte una forma alegórica. William Empson, que escribía en la misma época, había hecho una constatación similar cuando observaba que «los hechos de la vida de una nación... son muy extraños, y [que] probablemente una idea semimágica es el camino más corto hacia la verdad.»[8] Una respuesta congenial con la producción posterior de Wall implica asentir a una observación como ésta. En *Milk (Leche)*, de 1984 (fig. 59), la explosión líquida causada por el joven vagabundo proporciona ya un foco de interés con su concentración en lo que es un incidente interno; su acierto reside en su dramatización de la condición del indigente sin insistir demasiado en el *pathos* (algunos pocos artistas han procedido así desde el profético *Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (Entramado de dos sistemas inadecuados)*, de Martha Rosler (1974): véase «Historias no escritas del arte conceptual», *infra*).

Una sujeción al *shock* no requería necesariamente una acción tan abrupta e incongruente. *The Guitarist (El guitarrista)*, de 1986 (fig. 60), buscaba una vena de ilusión completamente distinta, proporcionada de un modo verosímil (y efectivo) por los propios actores. El mugriento cuarto de adolescente –*graffiti* y desechos juntos– deja su marca peculiar, hecha de miríadas de *shocks* e impresiones indigestas del extrarradio urbano, así como de la historia a medias comprendida de la protesta simbólica que ejercieron sus padres desde los años sesenta. El panel documenta la completa asimilación vernácula de la estética del *collage* consolidada por el *punk*, que para esta generación es ahora prehistoria. Por eso hay en él un presentimiento de la sensibilidad –residuos de *punk* y *hardcore* mezclados con actitudes contraculturales desorganizadas que se remontan a la época de los *beats* pasando por la de los *hippies*– que en los primeros años noventa llegó a fascinar a un público mundial que seguía la música de los conjuntos de la vecina Seattle, como Soundgarden, Mudhoney, Pearl Jam y (por supuesto) Nirvana. El último Kurt Cobain, de Nirvana, acuñó el término descriptivo «*Kerouwacky*»: su *Smells like Teen Spirit* hubiera sido un buen título alternativo para la obra.

Desde cierta consideración paternal de lo representado en el cuadro, Wall lo reivindica para el arte articulando el desorden y la deriva contemporáneos en un marco conceptual proporcionado una vez más por la esencia urbana del París del siglo XIX. La figura epónima de cabello oscuro –una joven nacida en Guatemala– se sale del *continuum* fotográfico inmediato para confundirse con los guitarristas y bailarines latinos de Manet –respuesta del pintor a la fascinación que sintió por los conjuntos españoles ambulantes de la década de 1860–. La pertinencia de esta conexión estriba en que el propio Manet utilizó a estos entretenedores para colapsar la distancia histórica entre el momento por él vivido y la tradición de la pintura tonal española, con su técnica autodeclarativa, de Velázquez a Goya. El fabricante de la guitarra eléctrica quiso disimular los orígenes del instrumento con un aura ibérica al usar el nombre del último artista citado como una marca identificadora, lo que con toda plausibilidad permitió

[8] William EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, Nueva York, New Directions, 1974, p. 16.



59. Jeff Wall, *Milk (Leche)*, 1984. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 187 x 229 cm. Reims, FRAC Champagne-Ardennes.

a Wall colocar la firma mágica en el centro de la composición. La belleza y androginia de la figura central cruza esta línea de descendencia con otra diferente, conectando *Mlle. V... en traje de «espada»*, de Manet, con los laudistas efébicos de Caravaggio.

Ningún espectador (adulto) informado que observe la obra con detenimiento podrá evitar estas connotaciones. La densa condensación de referencia histórica en ella presente rompe interiormente la unidad de la impresión fotográfica sin necesidad de recurrir al *collage* o al montaje, y esto lo consigue con la inclusión de sus logrados equivalentes vernáculos. (*The Guitarist –El guitarrista–* anticipa –hasta en un motivo preciso como el muñeco de trapo relleno y cosido– las temáticas y la característica materia prima de las instalaciones de Mike Kelley de los últimos años; despliega temas e ideas de una manera más precisa y ciertamente menos incómoda físicamente.)

En *Outburst (Ataque)*, de 1989 (fig. 61), hay una fisura interna análoga; se trata de un panel que vuelve a la tematización explícita del *shock* urbano, que condensa el terror de la disciplina de las fábricas y los miles de afrentas diarias en los talleres de trabajo



60. Jeff Wall, *The Guitarist (El guitarrista)*, 1986. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 119 x 190 cm. Colección privada.

a destajo en la forma de una súbita actitud agresiva. Pero lo que desgarra la imagen internamente no es tanto la sensación de violencia como los pequeños detalles ajustados al ademán del supervisor. Sobre todo hay algo en la curva de los dedos que hace su postura semejante a una pose emblemática de las artes marciales. Aquí, la clave alegórica procede de la cultura popular: el asiático filtrado por fantasías fílmicas de poder oculto. Ningún elemento de la escena contradice una manifestación prosaica de pequeño autoritarismo (puede pensarse que, cuando tiene arrebatos de ira, el hombre se vuelve un fanático imitador de Bruce Lee), pero la reacción de alarma de la trabajadora pertenece a un nivel completamente distinto, al ser desencadenada por la visión de su propia existencia inesperadamente reflejada en un estereotipo terrorífico.

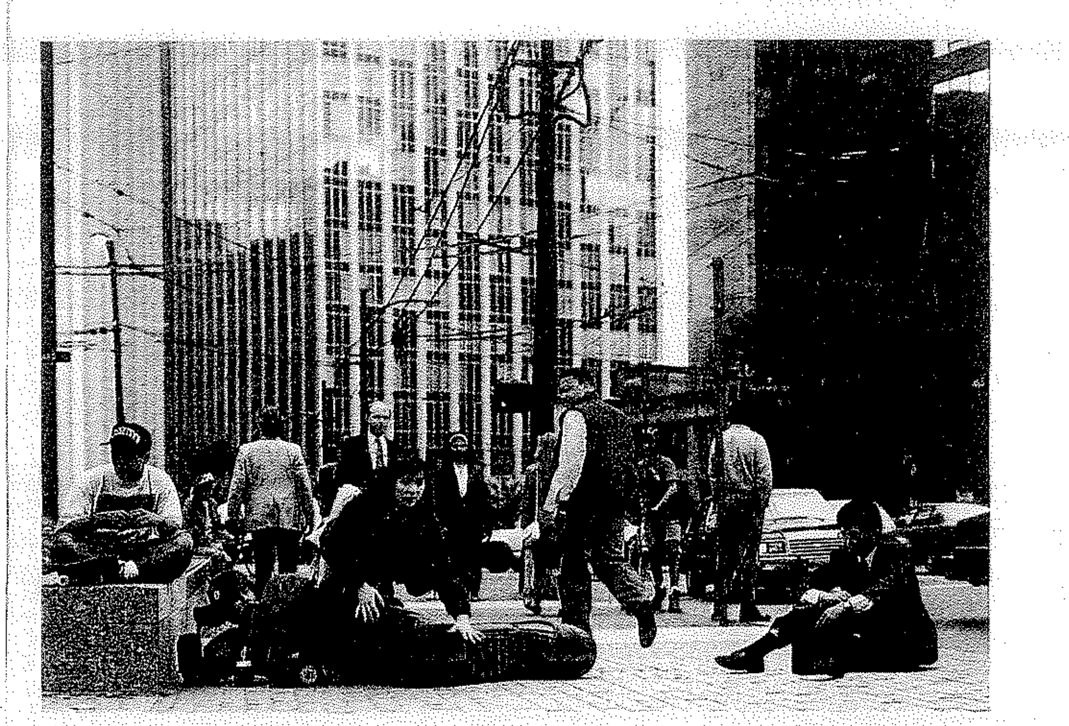
Dos de los paneles más recientes sacan estas sugestiones de su estado oculto para hacerlas explícitas en comedias de ciencia-ficción y visiones puramente fantásticas. *The Stumbling Block (Obstáculo;* fig. 62) imagina que el gobierno municipal tiene competencias para administrar *shocks*. El que vigila el pavimento es un empleado civil, dotado de un extraño equipo protector –algo entre la armadura de samurai, las almohadillas de un guardameta de *hockey* sobre hielo y un saco de dormir– que le impide todo movimiento. Un dispositivo electrónico simulado, conectado por cable de computadora al ser monópedo, lleva un sello oficial en el que se lee: «Office of the Stumbling Block - Works Dept»; su casco le mantiene en contacto por radio con una central. La personificación del *shock* urbano, su traducción a farsa estática, supone un

cambio en la lógica que había gobernado la obra de Wall durante más de un decenio, esto es, la tensa plasmación del significado alegórico en una pantalla de naturalismo aparentemente uniforme. Las caídas que sufren los personajes de Wall conectan el panel a las posibilidades, inhibidas, de una especie de película muda en *technicolor*, con toda la promesa de ilimitada fantasía asociada a esta entidad contrafáctica.

La alta tecnología del «obstáculo» o bulto de los tropiezos es un sucedáneo cómicamente pasivo del control por el artista, ahora mucho más intervencionista, de los medios avanzados de reproducción en imágenes, y, en él, el curso temporal del *film* es sustituido por la combinación espacial de imágenes dispares permitida por la digitalización fotográfica. Este proceso también permite una elaboración gradual de la composición parte por parte en una manera que se aproxima a los procedimientos de estudio de la tradicional pintura narrativa (en la obra precedente de Wall, esta aproximación ha quedado reducida por razones técnicas a la preparación de escenarios y la dirección de actores). Los personajes de *The Stumbling Block (Obstáculo)* habían todos posado en el estudio, pero quizá este cambio puede apreciarse en toda su dimensión en *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Mogor,*

61. Jeff Wall, *Outburst (Ataque)*, 1989. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229 x 312 cm. Vanc[...]er Art Gallery.





62. Jeff Wall, *The Stumbling Block (Obstáculo)*, 1991. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 226 x 335 cm. Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation.

Afghanistan, Winter 1986) (La conversación del ejército muerto [Visión tras una emboscada de una patrulla del Ejército Rojo cerca de Mogor, Afganistán, invierno 1986], fig. 63). En esta alegoría sobre el final de la guerra fría, vista desde un lugar máximamente remoto de cualquier escenario occidental, donde se produce el acontecimiento, Wall da rienda suelta a lo oculto. Enteramente preparado en el estudio, integrando una clase de efectos especiales normalmente usados en el cine de horror de Hollywood, su imaginería puede pasar casi en un instante de lo patético a lo noble o lo puramente grotesco, del barón Gros a Ilya Repin, El Bosco o Goya (otra manera de describirla sería presentarla como un equivalente moderno de los sobrevivientes de *La balsa de La Medusa*, con todas las laceraciones corporales que Géricault observara en un depósito de cadáveres, pero que nunca pudo trasladar a un lienzo monumental). Al mismo tiempo, el trato con semejante movilidad exige una marcha ordenada por una composición descaradamente basada en las estructuras rígidamente piramidales de la práctica académica del *ancien régime*. La tecnología avanzada parece haber permitido un movimiento que trasciende el academicismo subrepticio y *ad hoc* de la pintura de la vida moderna de finales del siglo XIX hacia un encuentro franco con la cosa real. La pirámide composicional es el *leitmotiv* de prácticamente todas las obras de Wall de



63. Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Mogor, Afghanistan, Winter 1986) (La conversación del ejército muerto [visión tras una emboscada de una patrulla del Ejército Rojo cerca de Mogor, Afganistán, invierno 1986])*, 1991-1992. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229 x 417 cm. Toronto, Ydessa Hendeles Art Foundation.

1991-1994, incluso las todavía basadas en la fotografía del natural, y adopta una forma emblemática en el hombre desnudo reclinado en el centro de *Vampires' Picnic (El picnic de los vampiros)*, de 1991 (fig. 64), composición de la que parecen haber sido suprimidos un guerrero heleno y el libertino de W. Hogarth, tal como aparece en *The Rake in Bedlam*, bajo los auspicios de las combinaciones cinematográficas de comedia y *shock* caníbal de George Romero (de nuevo, sombras de lo reprimido en los náufragos de Géricault).

Una manera de resumir en un comentario aforístico la obra de Wall sería dar un giro positivo a la célebre apreciación negativa por T.W. Adorno de la primera versión, de 1938, del ensayo de Benjamin sobre Baudelaire: «Para decirlo de una manera drástica, el estudio se sitúa en la encrucijada de la magia y el positivismo. Este sitio está encantado». Adorno hizo luego a Benjamin la observación de que «sólo la teoría puede romper el hechizo –su propia teoría, resuelta y saludablemente especulativa–.»[9] Para el autor de estas líneas al menos, aquel primer ensayo era superior a la revisión alusiva y resumida que luego Benjamin ofreció para plegarse a las exigencias de la Escuela de Francfort. Estas encrucijadas hechizadoras pueden, con todo, ofrecer una perspectiva ventajosa desde la que contemplar el territorio que la teoría existente no nos permite

[9] En Ronald TAYLOR (ed.), *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1977, pp. 129-130.



64. Jeff Wall, *Vampires' Picnic (El picnic de los vampiros)*, 1991. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229 x 335 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.

ver. Como el propio Benjamin decía, en penosa defensa de su primer enfoque, «la especulación puede levantar su vuelo, necesariamente atrevido, con alguna probabilidad de éxito sólo si, en vez de utilizar las alas pegadas con la cera de lo esotérico, se atiene sólo al rigor de la construcción.»[10]

[10] *Ibid.*, p. 136.

Parte 5

Historia natural



LA VIDA SENCILLA: EL PASTORALISMO Y LA PERSISTENCIA DE LOS GÉNEROS EN EL ARTE RECIENTE

En los ensayos precedentes, que consideran obras recientes, desde las de Gerhard Richter a las de Jeff Wall, constantemente han reaparecido cuestiones relativas al género. ¿Cómo puede este concepto, que suena arcaico, ser todavía importante para comprender la condición del arte? Apenas hace falta recordar lo poderosa que era la idea de género en la práctica artística del Barroco y el Neoclasicismo. Aunque tomadas de la crítica literaria –de la división de la poesía en épica, drama, lírica, elegía, etc.–, las distinciones genéricas demostraron ser más limpias y efectivamente adaptables a la pintura, hasta el punto de que las categorías podían ser ordenadas en una clara jerarquía. El principio ordenador provenía de Aristóteles y su observación de que la tarea más importante del arte es imitar las acciones humanamente representativas. Así, la categoría suprema del arte era lo que los franceses llamaban «pintura histórica» (traducción imperfecta de *la peinture d'histoire*): composiciones con múltiples figuras interviniendo en grandes acontecimientos de la antigüedad, la Biblia, la historia de la Iglesia y las dinastías gobernantes de la nación. Las categorías descendían de acuerdo con el grado de presencia humana significante implicada y a la medida en que la mente estaba comprometida con verdades generales por encima de intereses meramente locales o atracciones sensuales. Así, figuras humanas generalizadas de la mitología podían aparecer como subsidiarias de la historia real. Luego estaba el retrato, graduado de acuerdo con el rango social del retratado, seguido en orden descendente por las escenas pintorescas con tipos anónimos (que en la literatura corresponderían a la comedia), el paisaje y el bodegón. El *status* oficial y las remuneraciones que recibían los artistas eran proporcionales a la categoría del género que cultivaban[1].

[1] La primera formulación de esta jerarquía se halla en el prefacio de André FÉLIBIEN a las *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, París, 1668, aunque este autor no establece el tipo de representación pictórica humana designada desde entonces con el término pintura «de género».

Este sistema prevaleció durante doscientos años largos, hasta que, a mediados del siglo XIX, la irrupción de una vanguardia artística causó una drástica desestabilización de esta jerarquía. Lo que eran esencialmente escenas de comedia (en el sentido de la distinción aristotélica entre comedia y tragedia), paisajes y retratos íntimos, reemplazó a la pintura histórica como vehículo de las ambiciones intelectuales y morales superiores[2]. De Courbet en adelante, irá reconociéndose –y aceptándose cada vez más– que, precisamente en tales respectos, los temas antes tenidos por intrínsecamente inferiores a la narrativa histórica exigen mayor capacidad de observación, amplitud comprehensiva y poder de transformación psicológica en el observador. El cubismo analítico de Braque y Picasso condujo esta evolución a uno de sus puntos culminantes al unir de forma consistente las demandas de concentración e inteligencia del espectador y la notoria humildad de los temas: bodegones, interiores y retratos de gentes anónimas.

La gran disparidad entre los niveles conceptual y temático de este arte en particular ha sido un poderoso estímulo para la creencia de que la temática es un pretexto para el negocio real del arte o algo de todo punto accesorio. En el contexto de esta creencia, hasta la idea de la crítica genérica ha llegado a parecer superflua. Para que ésta reviviera de alguna forma explícita debían darse circunstancias inusuales, y su expresión ha tendido a ser compensatoriamente vehemente. Una tal situación se dio en los días del Frente Popular en América, cuando se celebró el Congreso de Artistas contra la Guerra y el Fascismo en Nueva York en 1936. Allí, Meyer Schapiro hizo una acérrima defensa de la relevancia y continuidad de la pintura histórica contra las apropiaciones modernistas de su antiguo prestigio[3]. Su polémica revela que bajo las distinciones establecidas entre arte público conformista y libertad vanguardista, entre accesibilidad a las masas y abstracción esotérica, latía un argumento relativo a la jerarquía de los géneros; con gran elocuencia acusó a los vanguardistas del crimen de reducir el arte desde el valioso nivel del género histórico al *status* de naturaleza muerta:

> ... en el arte antinaturalista es esencial que justo estas relaciones de experiencia visual, que son las más importantes para la «acción», aparezcan destruidas por el artista moderno. Como sucede en la fantasía de un espectador pasivo, los colores y las formas son separadas de los objetos y ya no pueden servir como medios para conocerlos. El espacio dentro de los cuadros no puede recorrerse; sus planos aparecen confusos y desordenados, y el todo está organizado de una manera fantásticamente intrincada. Cuando se conserva la figura humana, ésta no es sino una pieza de naturaleza muerta pintoresca, una masa grumosa ricamente pigmentada, individual, irritable y sensible; o una cosa plástica accidental entre otras, sometida a la luz solar y las drásticas distorsiones del diseño. Si el artista moderno valora el cuerpo, no lo hace ya en el sentido renacentista, como una «estructura enérgica», firme y claramente articulada, sino como carnalidad temperamental y vehemente[4].

[2] Puede verse un penetrante estudio de este cambio en Leila W. KINNEY, «Genre: A Social Contract?», en *Art Journal*, XLVI, invierno de 1987, pp. 267-271, especialmente p. 271.

[3] Meyer Schapiro, «The Social Bases of Art», en Actas del Primer Congreso de Artistas contra la Guerra y el Fascismo, Nueva York, 1936, pp. 31-37.

[4] *Ibid.*, p. 36.

He subrayado ciertas palabras para poner de manifiesto cuán fundamentalmente aristotélicos son los criterios de Schapiro. Se negaba a aceptar el hecho de que la abstracción se había ido apoderando no sólo del prestigio externo de la pintura histórica tradicional, sino también de su función crucial de representar la mente sobre la materia. Frente a ello defendía una conexión entre los requerimientos retóricos de la pintura histórica y un espacio público definido en términos democráticos y no autoritarios; en sus propias palabras, un arte que «se haga las mismas preguntas que se hacen las masas empobrecidas y las minorías oprimidas.»[5]

Pero Schapiro no se preguntaba si el género superior se había planteado alguna vez, o podía haberse planteado, tales cuestiones. Los datos históricos no incitan a presumirlo. La capacidad para interpretar una pintura en términos de su valor abstracto, de su verdad generalizada, había quedado asociada a una concepción elitista de la maestría desde el momento en que el género fue definitivamente codificado por la Academia francesa. El vínculo entre visión y control ocupó un lugar central en teoría académica posterior. En Inglaterra, Sir Joshua Reynolds definió la ciudadanía en la «república del gusto» por la capacidad del individuo de abstraer de lo particular: ser capaz de captar las regularidades constantes tras los fenómenos visuales significaba demostrar la amplitud de visión necesaria para captar el interés general del cuerpo político de los ciudadanos. Apenas hace falta decir que esta capacidad era exclusiva de una minoría bien criada[6].

Esta conjunción se repite sustancialmente en la mayoría de los poderosos argumentos esgrimidos a fines del siglo XX en favor de la prioridad de la abstracción en la pintura –uno de los signos más claros de que el «antinaturalismo» denostado por Schapiro había heredado las antiguas prerrogativas de la pintura histórica–. Mientras pocos, si alguno, de los abogados de la abstracción modernista sostenían que el espectador ideal es el que muestra una aptitud para gobernar sus hábitos atencionales ante las obras de arte, persistía la ecuación entre la competencia para captar una obra abstracta y una condición subjetiva de maestría y control totales[7]. Para citar un ejemplo casi obligatorio, la formulación de Michael Fried de la tesis de la autonomía en los años sesenta: una obra abstracta lograda cobra, gracias a su activación de la entera superficie pictórica, una presencia instantánea independiente de los accidentes de su uso o ubicación concretos; el espectador capaz de participar mentalmente de esta presencia se elevará a una condición de autosuficiencia desinteresada, acorde con «una

[5] *Ibid.*, p. 37.

[6] Las clases bajas, con sus mentes necesariamente fijadas a detalles mundanos, como el ganarse la vida, estaban excluidas. Para una explicación de este aspecto de la teoría académica, véase John BARRELL, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: The Body of the Republic*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986.

[7] Véase Tim SCOTT, «Reflections on Sculpture, A Commentary by Tim Scott on Notes by William Tucker», en *Tim Scott: Sculpture 1961-1967*, Londres, Whitechapel Gallery, 1967; sobre esto, véase el ensayo de Charles Harrison, que ha calibrado la importancia de estas afirmaciones, «Sculpture's Recent Past», en T. NEFF (ed.), *A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 14. Debo mucho a las ideas generales de Harrison sobre el arte moderno; véanse también sus *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 1-62.

empresa... inspirada por la pasión moral e intelectual... informada por poderes *no* corrientes de discriminación moral e intelectual [subrayado mío].»[8] Saber percibir adecuadamente una pintura tan intelectualmente exigente, descubrir un orden unificado dentro de un campo de complejas y desafiantes incidencias visuales, significaba, para Fried, dar principio a una forma superior de vida interior dentro de una sociedad que ofrecía pocas ocasiones comparables para ello[9].

* * *

Una vez admitida la hegemonía de la abstracción, una pregunta queda aún por responder: ¿qué ocurrió con los demás géneros? Como sugiere la obra de Richter, éstos han quedado en gran medida dispersados en formas vernáculas. Actualmente, cuando lo que ante todo se desea es un paisaje para colocarlo sobre la chimenea, o un retrato para el salón (como lo opuesto a un paisaje o a otro retrato que casualmente es de Matisse), generalmente se abandona totalmente el reino del arte consagrado[10]. Donde la antigua jerarquía repartía porciones de seriedad artística dentro de cada nivel, de acuerdo con una noción retórica de decoro (para cada tema concreto había un tipo de estilo adecuado), la devaluación del tema ha abandonado los modos «meramente» funcionales de representación figurativa sin que prácticamente haya aspiración alguna al *status* de obra de arte.

No es posible un sacrificio de tal magnitud sin tener que pagar un precio considerable. El colapso de la definición de seriedad artística conforme a los criterios exclusivistas de la pintura histórica planteó a la abstracción moderna que había asumido sus funciones y su prestigio exigencias poco realistas respecto a su capacidad y su alcance. Con ello no se quiere decir que estos problemas con la categoría superior del arte sean enteramente nuevos, tanto en las artes visuales como en los modos literarios, por influencia de los cuales quedó establecida su jerarquía de géneros. Como se había reconocido desde tiempo atrás, la idea de un género superior resultaba empobrecedora; su estrechez contrariaba con sus protocolos de «nobleza» en el tema y la expresión el verdadero objetivo de los grandes estilos de representar el espectro más amplio posible del conocimiento y la experiencia. Varios siglos de arte y literatura europeos habían enseñado que la celebración de los valores heroicos en el arte podía sobrevivir a la comparación con la realidad si incluía la voz contraria y la representación de la vida corriente. De la época de Virgilio en adelante, la vacilación de la creencia en la virtud trascendente de los gobernantes (y esta creencia siempre vacila desde el instante en que es exigida) elevaba el tipo rústico –el pastor o el zagal– a la posición antes ocupada por Aquiles, Alejandro o Augusto. Dentro de esta concepción cortesana, el poeta

[8] Michael Fried, *Morris Louis*, Nueva York, Abrams, 1971, p. 10.

[9] La enunciación más densa de esta idea de Fried se halla en «Art and Objecthood», en G. Battcock (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968, pp. 116-147.

[10] A mí parecer, la demanda de esta clase de objetos persiste independientemente del mercado de arte museístico, y se extiende a varios tipos de manufactura artesanal y *amateur;* para más discusiones sobre esta cuestión, véase «Fotografías hechas a mano y representaciones desamparadas» (pp. 101-106).

o pintor expresa la pretensión aristocrática de representar el todo de la sociedad *(l'état c'est moi)* a través de personajes cuyo *status* representativo se deriva de su ubicuidad y su presunta proximidad a la naturaleza y los menesteres elementales de la vida.

Tradicionalmente, esta incorporación de lo común a lo elevado –y viceversa– ha recibido el adjetivo de «pastoril» o «pastoral». Su sentido fundamental y original se deriva de una clase de poesía que celebra los goces y la canciones de los pastores sencillos, pero en el neoclásico siglo XVIII se estaba ya produciendo una constante ampliación de su significado. En 1750, Samuel Johnson lo generalizó para designar un «poema en el que alguna acción o pasión es representada por sus efectos en una vida campestre[,]... una representación de la naturaleza rural... que exhibe las ideas y los sentimientos de todos aquéllos, sean quienes sean, a los que el campo ofrece placer u ocupación.»[11] Esta precisión final –«sean quienes sean»– indica el carácter básico del contraste pastoril: aquellos que emplean o disfrutan las formas de arte cultivadas se sienten compelidos a comparar su propia condición, que permite tal refinamiento, con la de los rústicos, cuya existencia no les aporta ese lujo, pero que en comparación disfrutan de una vida más natural y «verdadera» en su sencillez. La verdad de los propios sentimientos se comprueba traduciéndolos, en el circuito del poema, de un idioma elevado a otro vernáculo[12].

La idea de lo pastoral debe mucho de su difusión contemporánea a los escritos de los años treinta del crítico inglés William Empson. Plenamente consciente de su arcaísmo en la literatura moderna, Empson resucitó el término para usarlo como una manera de designar este juego de contrastes, estuvieran o no presentes las notas de la temática tradicional del género. Para él, lo pastoral emerge de todo movimiento intelectual que pasa del «esto es fundamentalmente verdadero» a lo

> «verdadero para la gente en todas las partes de la sociedad, incluso las menos consideradas», y esto implica un tono de humildad normal en lo pastoral. Yo ahora abandono mis sentires de especialista porque estoy intentando encontrar otros mejores, y para eso debo equilibrarme por un momento imaginando los sentimientos de la persona sencilla... Debo imaginar su manera de sentir porque la cosa refinada debe ser juzgada por la cosa fundamental, porque la fuerza debe aprender de la debilidad...[13]

[11] «The True Principles of Pastoral Poetry», *The Rambler*, nº 37, en F. BRADY y W. K. WIMSAT (eds.), *Samuel Johnson: Selected Poetry and Prose*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1977, p. 171.

[12] Una útil definición sistemática del término es la ofrecida por el historiador de la literatura David HALPERIN en su *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983, pp. 70-77:

> Lo pastoral cobra significación a través de oposiciones, de una serie de contrastes, explícitos o implícitos, que los valores encarnados en su mundo crean con otras formas de vida. El más tradicional es el contraste entre el pequeño mundo de sencillez natural y el gran mundo de la civilización, el poder, el arte de gobernar, la sociedad ordenada, los códigos de conducta establecidos y el artificio en general.

Este pasaje es parte de un análisis sumamente sutil de los múltiples criterios empleados en la identificación de los productos del género. Para más definiciones, véase Paul ALPERS, «What is Pastoral?», en *Critical Inquiry*, VIII, invierno de 1981-1982, pp. 437-460.

[13] William Empson, *Some Versions of Pastoral*, edición revisada, Nueva York, New Directions, 1974, p. 19.

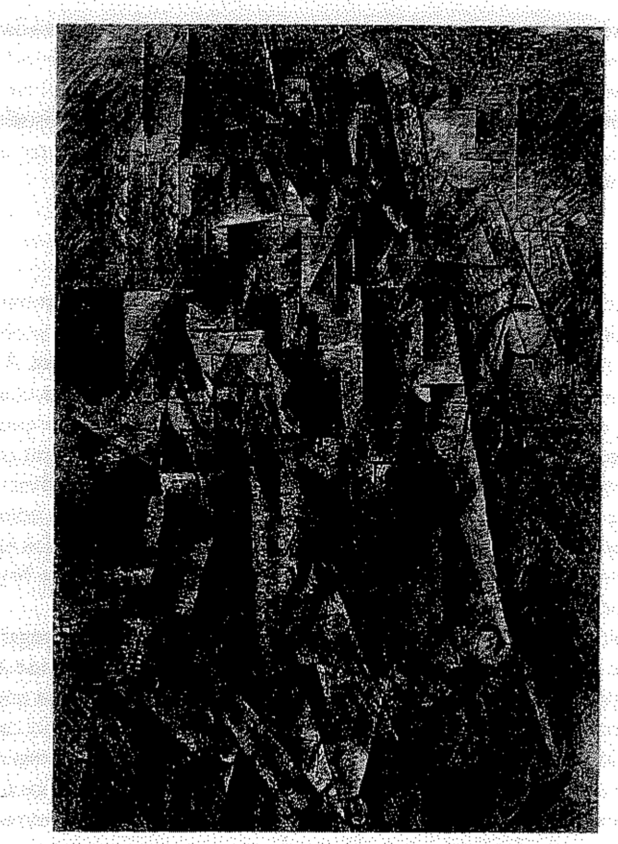
En la concepción de Empson, lo pastoral es visto como un medio para la reflexión irónica sobre los poderes del artista, puestos al lado de los del gobernante o el cortesano; y viene a identificar toda obra en la que una voz distintiva es elaborada desde una comparación implícita entre las grandes ambiciones artísticas de un autor y sus horizontes, inevitablemente limitados, o sus modestas fuerzas. Lo pastoral ofrece una serie de convenciones con las que esta disparidad entre fines exaltados y medios finitos puede lograr expresión figurativa y ser un asunto artístico.

En la historia de la pintura hay claras analogías con las formas más antiguas de la pastoral literaria. La *Fiesta campestre* de Giorgione o de Tiziano proviene de la misma cultura cortesana que engendró la poesía pastoril virgiliana del Renacimiento. Los paisajes de *Foción,* de Poussin, articulan las virtudes del héroe –normalmente en la provincia de la narrativa majestuosa– a través del testimonio de una naturaleza modelada por el trabajo humano ordinario. Y Poussin muestra al espectador los *Pastores de Arcadia* para su conocimiento de la moralidad, la verdad más fundamental de la existencia. ¿Pero puede todavía decirse del pastoralismo que tiene algún puesto en el arte del siglo XX, cuando los códigos claros y perfectamente entendidos de la iconografía han dejado de operar?

A la luz de la discusión precedente sobre el destino de la jerarquía de géneros en el siglo XX –repudiados en su forma explícita, pero capaces todavía de proporcionar los términos por medio de los cuales se comunican y establecen los valores en el arte–, la respuesta sería un sí. De acuerdo con Empson, es posible destilar lo que es el contraste esencial de lo pastoral de su temática tradicional, y verlo como el medio principal por el que los géneros inferiores suprimidos han retornado dentro de los estrechos límites de la práctica artística. Lo pastoral de hecho se vuelve y protesta contra esta estrechez no como quejándose desde fuera, al modo de Schapiro en 1936, sino constituyendo una componente integradora del arte más ambicioso. Y ello ha desempeñado un papel destacado en dos momentos clave de la historia de la alta abstracción en el siglo XX: la antes mencionada fase analítica del cubismo y la consolidación del expresionismo abstracto americano en los años cincuenta.

Para aquel primer momento, los retratos de Picasso de 1910-1912 pueden figurar como ejemplos de una sofisticación y autoconciencia máximamente desarrolladas respecto a los usos de la abstracción y la representación formal en general. Estos retratos contienen una descripción de las facciones convenientemente pulidas de Kahnweiler, su marchante y protector intelectual, y en este tipo de pintura el tema y los medios técnicos parecen estar totalmente acordados. Pero esta presencia humana es eclipsada por otra de distinta clase, agresivamente simple y de carácter burlonamente irreverente. *El poeta* (fig. 65), cuadro pintado en el verano de 1911, muestra esta otra variante de humanidad[14]. ¿Qué actitud se supone que ha de adoptar el espectador ante este personaje, este bohemio ocioso, cuya existencia es la razón nominal del cuadro? La proliferación de pipas, junto con la expresión de burlona ebriedad, lo señala como un personaje

[14] Para una discusión sobre la historia y procedencias de esta pintura, véase Angelica Zander Rudenstine, *The Peggy Guggenheim Collection, Venice,* Nueva York, Abrams, 1985, pp. 611-613.



65. Pablo Picasso, *El poeta*, 1911. Óleo sobre lino, 131 x 89,5 cm. Venice, Peggy Guggenheim Collection.

con inclinación a la autogratificación fatua, y Picasso hace más que explícitas las implicaciones autoeróticas de esta actividad colocando una larga pipa al nivel de la cintura y transformando su cazoleta en un falo erecto que echa humo. Hay también una porción del cuadro que llama insistentemente la atención al modo como el signo está pintado; la pincelada sólida, constructiva, de la «pipa» se yuxtapone aquí sutilmente al trazo fluido con pintura adelgazada que representa el «humo» (la vaga mancha oscurece la estructura subyacente, mas, por contraste, mejora la solidez fundamental de dicha estructura). Luego, la diagonal definida por el falo se dobla (ahora rodeada por una mano descendente) y replica varias veces para obrar como el principal integrador de la zona inferior del cuadro en la arquitectura generalmente romboidal de la composición.

Esta porción del cuadro nos invita a ejercer nuestro virtuosismo como espectadores sofisticados, a abstraer lo sustancial de las particularidades y así confirmar nuestra pertenencia a la comunidad de los visualmente cultivados. Poseemos todo lo que

necesitamos para reflexionar profundamente en el proceso de ver y representar, pero es difícil permanecer continuamente serios en esta actividad. Porque son estos mismos procesos los que producen la figura de este simplón priápico; hasta la expresión de sus ojos bizqueantes es también un punto clave en la abstracta geometría de la pintura. No podemos hacer una interpretación sin la otra. El proceso pictórico hace al personaje, y como tal personaje lo vemos; él es el protagonista. Su apariencia cómica y ruda depende enteramente de que la pintura pueda ser percibida a través de un discurso superior. El personaje como tal representa este discurso, así como el modo de abordar, desde la más pura perspectiva moderna, los problemas universales de la representación como tal, que son también propiedad (o propiedades) del hombre sencillo.

¿Qué gana entonces el pintor con este doble juego? Primero de todo, la figura es una autoridiculización lúdica, un acto de humildad: ése también soy yo, sugiere el pintor, un onanista inútil, ebrio de sus placeres solitarios. Sus ganas de reírse de lo que, en todos los demás aspectos, es un proyecto de máxima seriedad no hacen más que reforzar nuestra confianza en este proyecto y en lo acertado de nuestra creencia compartida en él. Luego, este juego hace que la imagen produzca una cierta sensación de amplitud al afirmar que el lenguaje artístico en él empleado, esotérico en alto grado, puede abarcar un amplio sector de la vida humana. De ese modo puede dar firme respaldo a lo que su lenguaje persigue, que no es sino una universalidad planteada a la inteligencia junto con otro tipo complementario de universalidad: una cierta generosidad y capacidad de experimentar una simpatía humana expansiva. El espectador sofisticado –supone Picasso– puede también identificarse con este cómico representante de los procedimientos cubistas y encontrar así otro modo agradable de imaginar el lazo común que une al artista de vanguardia y su público. A través de esta imaginería, el artista nos propone apreciar nuestra común situación sólo mirándola desde arriba (desde nuestra comprensión compartida de la tradición del arte superior) y desde abajo (desde la posición de los excéntricos y los espectadores de segunda clase atraídos por cualquier vanguardia). Picasso incluyó explícitamente a su público en este juego en su cuadro, del año siguiente, *El aficionado* (fig. 4), donde el espectador (en la figura de un entusiasta ramplón de las modestas corridas de toros francesas) ocupa el lugar del poeta con sus pipas[15].

Empson ha identificado esta persistente forma de pastoral moderna, que sustituye a la del caballeroso pastor de otros tiempos, como el cruce irónico de «la idea de referirlo todo al héroe ensalzado» y «la idea de referirlo todo a la cosa humilde, con un místico respeto por los pobres, los locos y los niños.»[16] Las temáticas de *El poeta* o *El aficionado* corren paralelas a los rudos retazos de cosas corrientes de los *collages* de Picasso y Braque de los mismos años. Y un movimiento correctivo similar, que usaba algunos de estos medios, fue el que iniciaron los más sofisticados artistas americanos en los años cincuenta. Su objeto, sin embargo, no era tanto su propio arte como el de sus predecesores inmediatos, esto es, la abstracción de dimensiones majestuosas que distinguió a los fundadores de la Escuela de Nueva York.

Esta primera generación de vanguardia de la posguerra en América fue la de los últimos creyentes en la aventura heroica como recurso artístico. No encontrando en la cultura nada de estatura suficiente para garantizar la representación a este exaltado nivel, extinguieron la figuración explícita para mejor retener las características formales del arte heroizante del pasado: grandes dimensiones, expansibilidad del efecto y retórica de la acción y el riesgo. En este sentido, su arte estaba anticuado en su ambición; no era sino un retroceso al siglo XVII de Rubens, Lebrun y Bernini, esto es, a la época en que el arte podía alimentar la creencia sincera en el *Vir Heroicus Sublimis* (para citar el título de una de las obras triunfadoras de Barnett Newman) y en su capacidad de representar las cualidades y acciones de individuos superiores.

Esta ambición ignoraba la tradición paralela de escepticismo y duda sobre ambas cosas, que paradójicamente era el medio principal por el que el protagonista heroico se había mantenido vivo en el arte desde los tiempos del absolutismo monárquico hasta el siglo XX. Mientras muchos de la siguiente generación de artistas marchaban por la senda trazada por Kooning, Pollock y Rothko[17], otros –con Robert Rauschenberg y Jasper Johns a la cabeza– participaban del heroísmo irónico y burlesco floreciente en otros medios de Nueva York. El trapero marginado de Baudelaire como protagonista majestuoso de la ciudad moderna reapareció en las figuras marginales, pero enérgicas, de los destajistas de los escenarios del jazz, celebradas en «The White Negro», de Norman Mailer. En el extremo opuesto del espectro pastoral de estos tipos agresivos estaba la figura del loco sagrado encarnada en la persona y la obra de John Cage, que ofrecía una sencillez cultivada semejante a la inocencia supuesta del niño dispuesto al juego y abierto a una aprehensión no censurada del mundo.

Es posible encontrar aquí y allí huellas del paso de Mailer por el mundo del arte; así en *Hymnal,* la combinación pictórica de Rauschenberg de 1955, con sus temáticas de anonimidad urbana sólo rotas por el crimen y la vigilancia policial, o en la retórica de los influyentes ensayos de Allan Kaprow[18]. Pero era esta última posición la que parecía más adecuada a los artistas emergentes en esa década. La muda simplicidad de los números, banderas, mapas y diagramas de Johns, junto con su principio compositional de la repetición a la manera del *mantra,* combinaba la vacuidad de la meditación con las instrucciones del libro de texto infantil, la concentración en el puzzle y los rituales del terreno de juego. Y esta retirada a la experiencia de la niñez pasó intacta a la cohorte que sería identificada como *pop*[19].

[15] Para un análisis paralelo de esta pintura, véase «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts» (pp. 27-28), así como mi artículo «Une vie plus simple», en T. PRAT y T. RASPAIL (eds.), *L'Amour de l'Art: une exposition de l'art contemporain en France,* Lyon Biennale, 1991, pp. 72 y 388.

[16] William Empson, *Some Versions of Pastoral,* p. 21.

[17] Es aquí pertinente la elección por Fried de Louis como dechado de seriedad pura y elevada; véase *supra,* n. 7.

[18] Véase, por ejemplo, Allan KAPROW, «The Legacy of Jackson Pollock», en *Art News,* octubre de 1958. La investigación sobre Kaprow por Robert Haywood, de próxima aparición, aportará un análisis detallado de este aspecto de su práctica.

[19] La vinculación de la iconografía del *pop art* con los años treinta y cuarenta, años de infancia de los artistas que la representaron, es más fuerte que cualquier compromiso con los productos y medios *up-to-date* de los años sesenta, por más que se hayan enfatizado en la mayoría de los estudios. He abordado esta conexión entre culto al niño y *pop* en mi artículo «The Children's Hour», en *Artforum,* diciembre de 1991, pp. 84-88.

Aunque más severo con este tema, Benjamin H.D. Buchloh, ha observado con acierto que la «estética participativa» favorecida en ciertas obras de Johns y Rauschenberg se mantenía deliberadamente «en un nivel tan infantil como para invitar a los participantes a dar cuerda a una caja de música, a palmear o a esconder un objeto.»[20] Pero ello tenía su fuerza. Estos artistas, y los que vinieron después, quedaban reconectados a esta larga y compleja línea de pastoralismo europeo de la que la primera generación de la Escuela de Nueva York se había separado en su persecución de una indisputable grandeza en la expresión. Este redescubrimiento incluía a Duchamp, en cuyos *ready-mades* y piezas casuales el culto del niño siempre había sido una componente importante y subestimada. En su obra, y luego en la de sus epígonos americanos, ello permitía la elaboración de una voz distintiva desde el contraste pastoral entre las grandes ambiciones artísticas y una conciencia simultánea –figurada por los subrogados del niño y las actividades conscientemente infantiles– de los horizontes limitados y las modestas facultades de cada uno. A través de esta reducción irónica del punto de vista heroico (el niño no tiene poder, pero da poder para observar el mundo), ellos trataron de recuperar la figuración sin caer en el provincianismo antimoderno. Los resultados fueron inevitablemente menos gloriosos, pero seguramente más sofisticados –por más realistas y mejos conformados por la historia– que las aspiraciones a una sublimidad abstracta.

* * *

La artista Annette Lemieux ha dicho recientemente: «... cuando uso una bandera... los espectadores se acuerdan de Jasper Johns. Y cuando la gente lo dice, yo pienso: ¡Dios mío, nadie se acuerda de Betsy Ross!»[21] Este comentario ilumina la obra de Johns tanto como la de ella. Las diversas *Banderas* del primero recodificaban la noción vastamente periodizadora de «pintura de tipo americano» en términos de un patriotismo vernáculo cotidiano, usando un diseño que nació como una pieza improvisada de artesanía corriente en talleres de costura[22]. Lemieux expresa su preocupación por

[20] «Andy Warhol's One-Dimensional Art, 1956-1966», en *Andy Warhol: A Retrospective,* Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, p. 45.

[21] De una entrevista con Jeanne Siegel, «Annette Lemieux: It's a Wonderful Life, or Is It?», en *Art Magazine,* LXI, enero de 1987, p. 80.

[22] Canonizada poco después en el conocido artículo de Clement Greenberg «American-Type Painting», reimpreso en Greenberg, *Art and Culture,* Boston, Beacon, 1961. La historia de Betsy Ross encierra una banal ironía pastoral por el hecho de que esos orígenes humildes contrastan implícitamente con la simbolización del poder global que entonces había en el mismo objeto. Johns rescata al objeto usando el diseño para invertir las prioridades comunes de la pintura abstracta. La unidad abstracta y global de la pintura, exasperadamente lograda por artistas del tipo de Pollock y Kooning a través de la acumulación y autoanulación de pequeños incidentes figurativos, se obtiene de golpe a través de un gran incidente figurativo de acabada sencillez y coherencia. Greenberg fue el primero en observar, no sin nerviosismo, este hecho (en «After Abstract Expressionism», en H. Geldzahler (ed.), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970,* Nueva York, Dutton, 1969, pp. 364-365). Aquí se extiende, bien a la vista, un depósito de espeso *collage* de papeles de periódico azarosamente rasgados. La enterrada cuadrícula cubista flota sobre la superficie en el medio arcaico del encaustizado traslúcido, dejando atrás la actividad frenética de la improvisación expresiva como desperdicio o detritus.

que las imágenes elegidas sean demasiado fácilmente asimiladas a una forma de crítica que valora las teorías sobre la apropiación más que el tema apropiado. La obra de Johns también ha sido demasiado fácilmente tomada como productora de simples acertijos –¿es una pintura o es una bandera?–, y fue origen de abstractas meditaciones sobre el *status* de las obras de arte como signos dependientes del contexto. Este modo de interpretación ha reemplazado en gran medida al modo modernista ejemplificado por Fried; desde entonces, tal interpretación y el arte por ella privilegiado han venido a constituir el género superior, y la práctica más reciente en modo pastoral ha tenido que jugar dentro de, y contra, una forma de abstracción más severa y cerebral.

Una exposición tan austera como impresionante de esta transformación es la de Annette Michelson en su extenso ensayo, publicado en 1969[23], sobre la escultura de Robert Morris. Hasta donde yo sé, éste fue el primer trabajo de crítica de arte que citó a Jacques Derrida tratando de la metafísica de la presencia, años antes de la traducción de este autor al inglés y de su asimilación por gran parte de la cultura académica americana[24]. Michelson consideraba que el modernismo defendido y articulado por Fried, con su negación de la contingencia y la temporalidad en la experiencia del espectador, estaba ligado a aquella metafísica. En cambio, las esculturas de Morris debían verse

> no como encarnaciones o esencializaciones de ideas o categorías esculturales, sino como obras que proponen una paciente investigación profundamente innovadora, desde un enfoque preciso y concentrado, de las condiciones para una reconsideración del proceso escultural, para una redefinición de sus parámetros... Al demandar tiempo de atención para su percepción, ello obligaba a poner énfasis en nociones de valor, así como de gratificación. Tal es la consistencia y claridad de su lógica, la validez y amplitud de su desarrollo, la trayectoria intelectual descrita por este desarrollo que proporciona placer[25].

Ésta es una noción austera del placer, concordante con el tenor de la prosa de Michelson, así como con su declaración, al comienzo de su ensayo, de que la empresa de Morris «exige un reconocimiento de la singular resolución con que un escultor ha asumido la tarea filosófica que, en una cultura no del todo comprometida con el pensamiento especulativo, recae con particular rigor en sus artistas.»[26]

Esta última observación se cuenta entre las justificaciones más cabales de las exigencias que la mejor obra de arte minimalista o conceptual impone a su público. Y aún cabe ir más allá y decir que, en una cultura en la que la filosofía ha quedado en gran medida relegada a los intercambios técnicos entre profesionales académicos, la práctica artística en la tradición duchampiana ha venido a aportar el escenario más importante donde es posible exponer los temas filosóficos más exigentes ante un público

[23] En *Robert Morris,* catálogo de exposición, Washington, Corcoran Gallery of Art, 1969.

[24] *Ibid.,* p. 9.

[25] *Ibid.,* pp. 35-36.

[26] *Ibid.,* p. 7.

sustancialmente lego. En verdad ha creado otro tipo de academia, una variedad casi antigua, análoga a las asociaciones de aficionados entendidos que brotaron en toda Europa en la época de la Ilustración. Y uno de los signos más seguros de la fortaleza de esta tradición es que el peligro concomitante de la visión estrecha fue reconocido en la práctica casi en el mismo momento en que el minimalismo anunció la nueva distribución.

En 1966, Dan Graham escribió un artículo para *Arts Magazine* titulado «Homes for America» («Casas para América»; figs. 66 y 67), que recientemente ha empezado a ser debidamente reconocido como un documento gráfico clave de los años sesenta[27]. Pero sus ilustraciones se acompañaban de un texto que ostensiblemente colocaba a su lector a mil leguas de los intereses elevados de Michelson. Comienza con una lista alfabética de veinticuatro nombres dados por promotores inmobiliarios a grupos de casas privadas monofamiliares («Belleplain, Brooklawn, Colonia, Colonia Manor, etc.»), seguida de una prosa de rotunda franqueza y sencillez declarativa:

> Las grandes «urbanizaciones en terrenos edificables» constituyen la nueva ciudad. Se hallan en todas partes. No están especialmente ligadas a comunidades existentes, y no pueden impulsar características regionales ni adquirir identidad propia. Estos «proyectos» datan del final de la II Guerra Mundial, cuando en el sur de California los especuladores o constructores «operativos» adaptaron las técnicas de producción de masas a la construcción rápida de numerosas casas para los trabajadores allí concentrados[28].

El artículo continúa describiendo en el mismo estilo los aspectos económicos propios de estas técnicas como determinantes de cada rasgo formal de estas comunidades fabricadas. Hacia el final de su trabajo, Graham deduce que tales comunidades

[27] D. GRAHAM, «Homes for America», en *Arts Magazine*, diciembre/enero de 1966-1967. Lleva el subtítulo de «Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66.» Con la primera publicación del presente ensayo en *October* llegó una comunicación personal de Graham que decía:

> Leí «Some Versions of Pastoral», de Empson, poco antes del trabajo en «Homes for America» (que escribí en dos o tres horas en la biblioteca pública), pero «Weekend», de Godard, junto con sus demás películas actuales, semejantes a *magazines*, y los LPs de los Kinks «Waterloo Sunset» y «Village Green Preservation Society» fueron influencias mayores.

El reconocimiento de la importancia de este trabajo fue temprano, y el más importante el que vino de Benjamin H. D. Buchloh, como ocurrió en el caso de la obra de Michael Asher, comentada más abajo, y este ensayo debe mucho a tales reconocimientos. Remito también, a quien le interese, a uno de los estudios más recientes: «From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)», en C. GINTZ (ed.), *L'Art Conceptuel, une perspective*, París, Musée de l'Art Moderne, 1989, p. 46, reimpreso en *October*, invierno de 1990, pp. 105-143. Su creciente difusión puede comprobarse en Brian HATTON, «Dan Graham: Present Continuous», en *Artscribe*, noviembre-diciembre de 1991, pp. 66-67. El estudio más iluminador sobre la obra quizá sea el proveniente de otro artista, Jeff Wall, en los dos ensayos publicados bajo el título de *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto, Art Metropole, 1991, donde entabla una moderada discusión con Buchloh. Éstas son contribuciones que suelen pasarse por alto, pero esenciales, a la literatura sobre el arte conceptual en general.

[28] Graham, «Homes».

> ... existen aparte de los estándares previos de la «buena» arquitectura. No se edificaron para satisfacer necesidades o gustos individuales. El propietario es completamente tangencial a la terminación del producto. Su hogar no es realmente una propiedad en el sentido antiguo; no fue diseñado para «durar generaciones»; y fuera de su inmediato contexto «aquí y ahora» no sirve para nada, diseñado como está para ser desmantelado. Los valores de la arquitectura y la artesanía son subvertidos por la dependencia de las técnicas de fabricación simplificadas y fácilmente repetibles y los planos modulares estandarizados[29].

Nada hay en la tipografía o el diseño del modesto artículo de Graham para distinguirlo de los demás trabajos de periodismo artístico sencillo que contiene la publicación; además, comienza en la misma columna donde concluye el artículo anterior, y termina donde comienza el siguiente, lo que lo hace aparecer aún más inserto en su contexto[30]. Únicamente la exposición pedante y sin estilo de los hechos, unida a la marginalidad del tema en una revista periódica de arte, transforma repentinamente este último pasaje en otra cosa enteramente distinta: sin alterar nunca su carácter ni dejar de ser un informe sobre un tema concreto, se convierte en un análisis del arte minimalista, de todo punto equiparable al tipo de crítica rigurosa y consciente que Michelson consolidaría en 1969. Por los rodeos de su exposición, se queda en la abstracción, mas al emplear un lenguaje descriptivo convenientemente llano, adecuado a un modo de vida común a un número de personas mucho mayor que el de las afectas al arte avanzado, consigue ser más penetrante y abarcador. Además, al inscribir el genuino anonimato de unos albañiles que más parecen trabajar en una cadena de montaje en el anonimato estudiado y estilizado que persiguen los minimalistas, evidencia hábilmente la adicción irrenunciable de este último grupo a las heroicidades vanguardistas[31].

[29] *Ibid.*

[30] El diseño de *Arts* no se adecuaba a la concepción original de Graham (véase Gintz, p. 156). Sobre este y otros aspectos de «Homes for America» véase Charles REEVE, «T.V. Eye: Dan Graham's *Homes for America*», en *Parachute*, 53, diciembre-febrero de 1988-1989, pp. 19-24; también Alex ALBERRO, «Reductivism in Reverse», en *Tracing Cultures: Art History, Criticism, Critical Fictions*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994, pp. 7-28. Pero de ninguna intervención editorial razonable pudo decirse que hubiera perjudicado la claridad lógica de la pieza; de hecho puede decirse que tales intervenciones la completaron (*pace* Hatton, «Graham», p. 71).

[31] Richard MEYER, «Pin-Ups: Robert Morris, Linda Benglis, and the Sexualization of Artistic Identity», trabajo no publicado, Berkeley, University of California, describe la extraordinaria transformación de Morris en personaje del mundo del arte en los años sesenta, y cita un pertinente pasaje de un reciente artículo autobiográfico («Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories [or Interruptions]», en *Art in America*, noviembre de 1989, p. 144), donde Morris se describe a sí mismo en 1961 como una especie de carpintero nietzscheano que da muerte a la metafísica moderna con una sierra circular:

> A los treinta tenía mi alienación, mi sierra y mi contrachapado. Iba a arrancar las metáforas, especialmente las que tenían que ver con «arriba» *[up]* y las que despedían cualquier otro tufo de trascendencia. Cuando me puse a cortar con mi sierra el contrachapado pude oír, bajo el gañido que dañaba los oídos, un fuerte y refrescante «no» que reverberaba desde las cuatro paredes: no a la trascendencia y a los valores espirituales, a la escala heroica, a las decisiones angustiosas, a la narrativa historizante, al artefacto valioso, a la estructura inteligente y a la experiencia visual interesante.

Estas minucias hacen aparecer «Homes for America» («Casas para América») una obra más incisiva que nunca.

Homes for America

Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

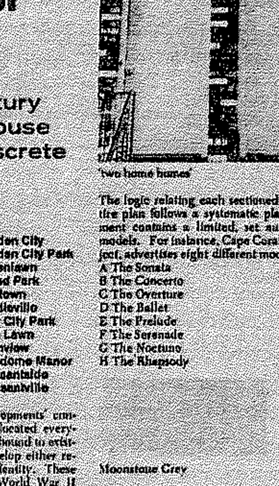
Belleplain	Garden City
Brooklawn	Garden City Park
Colonia	Greenlawn
Colonia Manor	Island Park
Fair Haven	Levittown
Fair Lawn	Middleville
Greenfields Village	New City Park
Green Village	Pine Lawn
Plainsboro	Plainview
Pleasant Grove	Plandome Manor
Pleasant Plains	Pleasantside
Sunset Hill Garden	Pleasantville

Large-scale 'tract' housing 'developments' constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identity. These 'projects' date from the end of World War II when in southern California speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers over-concentrated there. This 'California Method' consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying them by the number of standardized houses to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into those sizes. By mass buying, greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.

Each house in a development is a lightly constructed 'shell' although this fact is often concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called 'pillboxes.' When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a 'ranch.' A two-story house is usually called 'colonial.' If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level.' Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels).

There is a recent trend toward 'two home homes' which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelopiped into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of houses all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.



'two home homes'

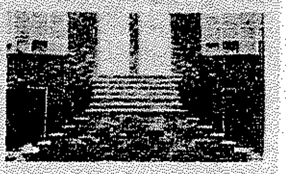
The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

A The Sonata
B The Concerto
C The Overture
D The Ballet
E The Prelude
F The Serenade
G The Noctuno
H The Rhapsody

Moonstone Grey

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.





split level and ground level 'two home homes'

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

1 White
2 Moonstone Grey
3 Nickle
4 Seafoam Green
5 Lawn Green
6 Bamboo
7 Coral Pink
8 Colonial Red

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBBDD	ACBDACBD
AACCDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC
AADDBBCC	ADCBADCB
BBAACCDD	BADCBADC
BBAADDCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCDA
BBDDAACC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABBDD	CABDCABD
CCAADDBB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDBA
DDAABBCC	DACBDACB
DDAACCBB	DABCDABC
DDBBAACC	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBAA	DCBADCBA

The 8 color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

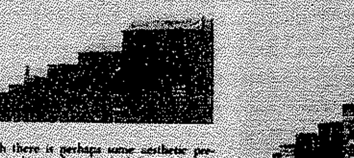
'Like'

Male	Female
Skyway	Skyway Blue
Colonial Red	Lawn Green
Patio White	Nickle
Yellow Chiffon	Colonial Red
Lawn Green	Yellow Chiffon
Nickle	Patio White
Fawn	Moonstone Grey
Moonstone Grey	Fawn

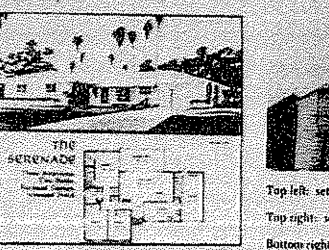
'Dislike'

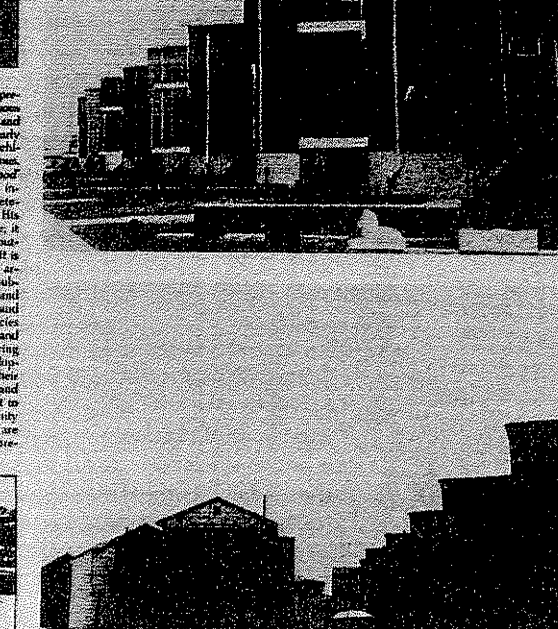
Male	Female
Lawn Green	Patio White
Colonial Red	Fawn
Patio White	Colonial Red
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Fawn	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Nickle	Skyway blue
Skyway Blue	Nickle

A given development might use, perhaps, *four* of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors); and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.



Although there is perhaps some aesthetic precedence in the *row* houses which are indigenous to many older cities along the east coast, and built with uniform façades and set-backs early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly gratuitous. They exist *apart from prior standards* of 'good' architecture. They were not built to satisfy individual needs or tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His home isn't really possessable in the old sense; it wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and easily duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role. Developments stand in an altered relationship to their environment. *Designed to fill in 'dead' land areas*, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots — separate parts in a larger, predetermined, synthetic order.





Top left: set-back rows (rear view); Bayonne, N.J.

Top right: set back rows (front view); Bayonne, N.J.

Bottom right: two rows of set-backs; Jersey City, N.J.

66. Dan Graham, *Homes for America* («*Casas para América*»), maquetación del artista. Tipografía, texto original y fotografías en blanco y negro sobre papel, 102 x 154 cm. Bruselas, Colección Daled.

feel today. He had just completed his Fourth Piano Concerto, and was appreciated as a composer-conductor-pianist everywhere except in his own native Russia, where he was a musical exile. Igor Stravinsky, another musical exile, had arrived in America in 1925 when he conducted his own works with the New York Philharmonic and appeared with other orchestras as a pianist. During 1926 he completed his second *Suite for Small Orchestra*. His popularity here remains undiminished. The summer of 1966 was the occasion for a unique festival at Lincoln Center, under the direction of Lukas Foss. Featuring works of Stravinsky it included Foss and Elliott Carter who were influenced by Stravinsky. At the final concert Stravinsky conducted his own music in what I consider to be the most moving musical event I have witnessed. He is currently conducting, composing, and as audacious in response to his critics as ever.

Arnold Schonberg, the other great influence of our times (along with Webern and Berg), was composing his Third String Quartet in 1926. He was almost unknown in this country and not widely appreciated in Europe, except for works he had written before he devoted his life to his use of the twelve tone technique. Just recently, his Chamber Symphony and highly dramatic *Survivor from Warsaw* were performed brilliantly by Leonard Bernstein and the New York Philharmonic with great success, and his music is studied and performed all over the world. His place in music is still not fully recognized.

The more popular composers of forty years ago were also able performers. Paul Hindemith played the viola with the Amar-Hindemith quartet, and somehow still found time in 1926 to finish *Cardillac*, a three-act opera, and *Three Studies for Piano*. In addition he began *Music for Mechanical Instruments, Opus 40*, which included a Toccata for player piano. While our native Roger Sessions was not to receive the Guggenheim Fellowship until a year later, Maurice Ravel was commissioned in America to write his *Chansons Madécasses* by Elizabeth Sprague Coolidge and during the same year his opera *Les Sortilèges* was first performed in Paris. It had a libretto by Collette, but both of these works could not have kept him out of the poor house if it were not for his concert tour of England. (This was two years before he wrote *Bolero*.) Boulez, who was one-year-old then, finds himself in the same position today, and his brilliant conducting enables him to support himself while he continues composing.

Leos Janacek wrote one of his last works, *Sinfonietta for Orchestra*, and forty years later, his music is being 'discovered' again in America. Darius Milhaud, still composing today as furiously as ever, completed his one-act opera *Le Pauvre Matelot* in 1926 and we are fortunate enough to have him as the guiding spirit of many composers of today, including such unique talents as William Bolcom, a composer in his early twenties, and Dave Brubeck the Jazz pianist.

To conclude this whirlwind tour of composers' activities, 1926 was the year that Roy Harris completed *Andante*, his first major work for orchestra. This was also the year that Ibert composed his *Concerto for Winds*, and Villa-Lobos completed *Choros Number 14*. Bela Bartok, considered by many to be the greatest composer of this century, completed his First Piano Concerto. This remarkably beautiful composition, like all of Bartok's music, has the expressive force and soul that is unique in all of modern music.

In Jazz Duke Ellington and Bix Beiderbecke are as influential today as they were forty years ago, and like hundreds of other Jazz artists of the 'twenties as well as those of today, are appreciated more in every country in the world than in America.

Today, we have so many gifted composers, conductors, soloists, Jazz and folk artists that it is only possible to mention a few. Composers are more plentiful than ever, and in spite of the generosity of many individuals and foundations, it is still almost impossible for anyone to make even a substandard living from their music. There is a healthy trend now however—the return of the composer who has also excelled as a practical musician. Even a few years ago any composer seen carrying an instrument was a rarity. In 1966 this kind of snobbery is obsolete. Harold Farberman and Michael Colgrass are both virtuoso percussionists who are equally well respected as composers. Morton Subotnick is a first-rate clarinetist, and Ezra Laderman is an excellent flutist, though both are established as young composers of importance. Gunther Schuller, recently appointed as head of the New England Conservatory and the composer of perhaps the most exciting new opera since *Wozzeck* was a great French Hornist. And Elwin London and myself both played the French Horn in symphony orchestras as well as leading our own Jazz groups.

There is also an increase in composers who came at least in part from the Jazz experience. Hall Overton, currently writing an opera for next season, and Salvatore Martirano whose *Contrasto* was just performed by the New York Philharmonic are both masterful Jazz pianists.

Two composers became successful authors in 1966. Ned Rorem and Virgil Thomson both had highly interesting and entertaining books published. 1966 was the year that Leonard Bernstein announced his intention of leaving his full-time job as Musical Director of the New York Philharmonic to devote more time to his composing.

In Jazz there is a new revolution every week and there are more expert players than ever before. In addition to Monk, Coltrane and Ornette Coleman, 1966 has hundreds if not thousands of amazing players all over the country. Among the foremost of these yet to be discovered by the public is Jeremy Steig, by far the best flutist I have ever heard in Jazz, as well as the most versatile and lyrical player of avant-garde improvised music. Cecil Taylor, Sun-Ra and Roswell Rudd are finally being recognized.

Two of modern Jazz's greatest exponents died this year: pianist Bud Powell and singer Dave Lambert. Fortunately their music remains.

Jazz is no longer 'fashionable' but some of the masters such as Max Roach, Miles Davis, Zoot Sims, Al Cohn, Stan Getz, Ray Bryant, Gerry Mulligan, Dizzy Gillespie, Bill Evans and a few others can make a living playing in America. Many others have left for Europe. But Jazz remains as alive as ever and will be in 2006, just as it was in 1926.

In concluding I would like to say that music is more important today than it has ever been, and the great legacy that we have will remain long after the tons of trash in all the arts have been buried by the sweep of time and history. Beethoven's Ninth Symphony is still a very contemporary work today, and that is why it has survived so many years. All of us who are fortunate enough to live forty years from now will look back at music in 1966 with amazement and pride at how much was really there.

Homes for America

Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

Belleplain	Garden City
Brooklawn	Garden City Park
Colonia	Greenlawn
Colonia Manor	Island Park
Fair Haven	Levittown
Fair Lawn	Middleville
Greenfields Village	New City Park
Green Village	Pine Lawn
Plainsboro	Plainview
Pleasant Grove	Plandome Manor
Pleasant Plains	Pleasantside
Sunset Hill Garden	Pleasantville

Large-scale 'tract' housing 'developments' constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identity. These 'projects' date from the end of World War II when in southern California speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many homes for the defense workers over-concentrated there. This 'California

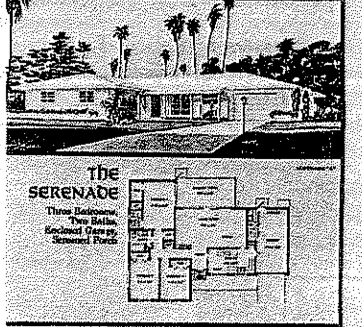
homes.' Method consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying them by the number of standardized houses to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into these sizes. By mass buying, greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.

Each house in a development is a lightly constructed 'shell' although this fact is often concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called 'pillboxes.' When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a 'ranch.' A two-story house is usually called 'colonial.' If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level.' Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels).

There is a recent trend toward 'two home homes' which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelepiped into as many as ten or twelve separate dwellings.



"Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role." Above: Wooden Houses, Boston, 1930, from *American Photographs* by Walker Evans, published by The *Museum of Modern Art*. Below: house plan courtesy Cape Coral Homes.



Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of houses all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.

The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

A The Sonata
B The Concerto
C The Overture
D The Ballet
E The Prelude
F The Serenade
G The *Nocturne*
H The Rhapsody

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

1 White
2 Moonstone Grey
3 Nickle
4 Seafoam Green
5 Lawn Green
6 Bamboo
7 Coral Pink
8 Colonial Red

Each block of houses is a self-contained sequence—there is no development—selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBBDD	ACBDACBD
AACCDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC
AADDBBCC	ADCBADCB
BBAACCDD	BADCBADC
BBAADDCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCDA
BBDDAACC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABBDD	CABDCABD
CCAADDBB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDBA
DDAABBCC	DACBDACB
DDAACCBB	DABCDABC
DDBBAACC	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBAA	DCBADCBA

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.

A given development might use, perhaps four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors); and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.

Although there is perhaps some aesthetic precedence in the row houses which are indigenous to many older cities along the east coast, and built with uniform façades and set-backs early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly gratuitous. They exist apart from prior standards of 'good' architecture. They were not built to satisfy individual needs or tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His home isn't really possessable in the old sense; it wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and easily duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role. Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill in 'dead' land areas, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots—separate parts in a larger, predetermined, synthetic order.

67. Dan Graham, «Homes for America» («Casas para América»), revista *Arts*, enero de 1966-1967. Los editores de la revista fueron responsables del diseño alterado y la sustitución de las fotografías de Walker Evans.

Las fotografías de Graham han hecho creer que el meollo de su trabajo lo constituyen las correspondencias identificadoras entre las formas minimalistas y el carácter insulsamente anónimo del entorno suburbano[32]. El trabajo no pretende mostrar tal semejanza en la apariencia, la cual perpetúa una fijación tardomodernista en la autosuficiencia del aspecto visual; pretende más bien mostrar ciertas condiciones de la vida común de la sociedad que han debilitado de modo característico las afirmaciones modernistas de posesión e individualidad, haciéndolas arcaicas y poco realistas. Se ve que el minimalismo cobra aquí pertinencia por concentrar y representar la lógica de estas condiciones, igualmente a la vista en un análisis sistemático de la industria inmobiliaria de la posguerra. Esto es lo que constituye su objeto de imitación –más que los artefactos visibles, los solares y los parques industriales resultantes–. La promesa de realismo contenida en la dicción llana del trabajo de Graham es confirmada en el plano de la alegoría crítica abstracta[33].

* * *

La tendencia de los críticos a hacer valer sus prerrogativas cultivando un lenguaje de dificultad intimidadora no ha hecho más que aumentar desde la época de la silenciosa intervención de Graham. Su tono ha quedado reflejado en una estética de la instalación, igualmente austera y exigente, desarrollada dentro del arte conceptual. Aquí, Europa tomó la delantera. Hitos de esta negación cuasi puritana de los sentidos pueden encontrarse en obras como el *Index* de Art & Language en la exposición

[32] En su antología *Minimal Art*, Gregory Battcock reproduce algunas fotografías sin el texto, observando (p. 175) que ellas constituyen ilustraciones de las «superficies y estructuras de tipo minimalista, tal como el artista las encuentra en la naturaleza» especialmente en el paisaje suburbano. Ellas sugieren que las formas minimalistas no están enteramente divorciadas de la naturaleza, y que son subjetivas y sociales.

[33] Frecuentemente se ha observado con razón en el minimalismo y en las obras específicas de un lugar producidas en los años sesenta que, a la vista de la incompetencia de la crítica existente a la hora de abordar las obras, algunos cultivadores de estas formas, como Morris, Judd, Bochner y Smithson, tenían que hacer ellos mismos su interpretación mientras trabajaban. Como escribe Michelson (*Morris*, p. 13):

> La respuesta de la crítica... era una crisis. Los síntomas eran, crudamente descritos, los siguientes:
>
> 1. Una proliferación general e inmediata de epítetos nuevos.
> 2. Intentos de encontrar precedentes históricos, formales que puedan facilitar el análisis.
> 3. Literatura creciente sobre la naturaleza problemática del vocabulario crítico disponible, el procedimiento y los estándares.
>
> Los artistas respondían con:
>
> 1. Una preocupación personal creciente y una implicación activa en la práctica crítica.
> 2. Serios intentos de redefinir los límites de la crítica.
> 3. Un intento correlativo de reformar el lenguaje crítico y los términos descriptivos.

Esto se concretaba en buena parte en colaboraciones polémicas o explicativas en revistas de arte. Lo que Graham logró en su ampliación del concepto de lugar para incluir la componente periodística del sistema de apoyo, fue hacer coincidir enteramente los momentos, normalmente separados, de la práctica y la crítica. Cuando se acaba de leer el trabajo, su segunda inscripción inmediatamente ocupa el lugar central como una interpretación del arte minimalista, del que el proyecto de Graham depende y al que, al mismo tiempo, supera.

Documenta 1972, o *Century (Siglo)*, de Hanne Darboven, de aproximadamente el mismo período. Un ejemplo bastante reciente y poco comentado, que atestigua la persistencia de esta modalidad, fue una instalación de 1991 debida al conceptualista pionero Stanley Brouwn en la galería Durant Dessert de París, donde una serie de habitaciones desnudas, pintadas de blanco y conectadas entre sí había sufrido la simple alteración resultante de cambiar ligeramente la dimensión de las aberturas entre ellas. Parecía que lo esencial de la pieza era que esta alteración, descrita en un texto discreto y lacónico, se hallaba en el límite de perceptibilidad dentro del campo de movimiento y de visión del espectador.

De la misma manera, Michael Asher ha buscado y hallado esta suerte de ingravidez sensorial en un proyecto acumulativo de obras de instalación museística. Asher es capaz de igualar la austeridad de un Brouwn, pero al mismo tiempo de combinar también sus igualmente mínimas intervenciones en el espacio de exposición con una narrativa rigurosamente figurada sobre las condiciones de percepción por el espectador en un campo muy lejano en el espacio y el tiempo del proporcionado por la galería o el museo[34]. Una de las obras más convincentes se sirve a este fin de un medio pastoral, en este caso la iconografía del americano mitológico como pionero y predador.

La ocasión fue su aportación a la exposición *The Museum as Site (El museo como lugar)*, montada en el County Museum of Art de Los Ángeles en 1981[35]. La pieza constaba de tres partes. En una de ellas, un indicador de madera con la inscripción «Dogs Must Be Kept on Leash Ord. 10309» («Los perros tienen que llevarse con correa. Ord. 10309») fue recolocado en el parque que rodea al museo, precisamente en el mismo lugar en el que otro cartel había sido arrancado por unos «vándalos» (fig. 68). Este cartel lo produjo el taller del parque en el estilo rústico y artesanal del perdido y de las demás señalizaciones colocadas en el parque. Es un cartel que recuerda la prohibición urbana de dejar animales sueltos, y también evoca el antiguo peligro que corrían las bestias incautas de quedar atrapadas en los fosos de alquitrán que salpican el parque, los cuales han dejado un famoso yacimiento de fósiles de mamíferos prehistóricos y son en sí mismos un atractivo para los visitantes. (La fotografía de catálogo, debida a Asher, de este elemento de la pieza muestra el cartel yuxtapuesto a la valla protectora que rodea un foso, el lustre del agua acumulada en su superficie y una gran estatua de cemento de un mastodonte levantada como ilustración para los visitantes.) Esos estanques tranquilos y deslucidos son, además, el signo más palpable de que Los Ángeles flota sobre un lago de petróleo.

En segundo lugar, en el patio de la entrada principal del museo hay, dentro de una vitrina de cristal (fig. 69), un cartel en color y una fotografía en blanco y negro que muestran la misma escena de la película de Hollywood *The Kentuckian (El hombre de Kentucki)*. En dicha escena, dos pistoleros se enfrentan a Burt Lancaster, en el papel del protagonista titular, cuando penetra en el claro de un bosque acompañado de una

[34] Véase la discusión de Asher en «Site-Especific Art: The Strong and the Weak», pp. 136-143.

[35] Los Angeles County Museum of Art, *Art in Los Angeles: The Museum as Site: Sixteen Projects*, 1981, pp. 35-36. En Buchloh, «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum*, XXI, septiembre de 1982, pp. 50-52, pueden verse ilustraciones y una extensa descripción de la pieza.



68. Michael Asher, instalación sin título, 1981. *The Museum as Site: Sixteen Projects (El museo como lugar: dieciséis proyectos)*, Los Angeles County Museum of Art. Detalle que muestra el cartel y el Hancock Park.

mujer, un niño y un perro con una correa. Asher colocó aquí la única mención pública a la pieza, consistente en una lacónica descripción de sus elementos, junto con marcas en un mapa del parque y el museo para indicar su localización (aquí, el cartel sustituido es descrito como una señal que se halla «en el camino entre el B.G. Cantor Sculpture Garden y el foso.») En tercer lugar, tal como se informa al espectador en este sitio, la colección permanente del museo alberga un cuadro de Thomas Hart Benton titulado *The Kentuckian* (*El hombre de Kentucky*; fig. 70).

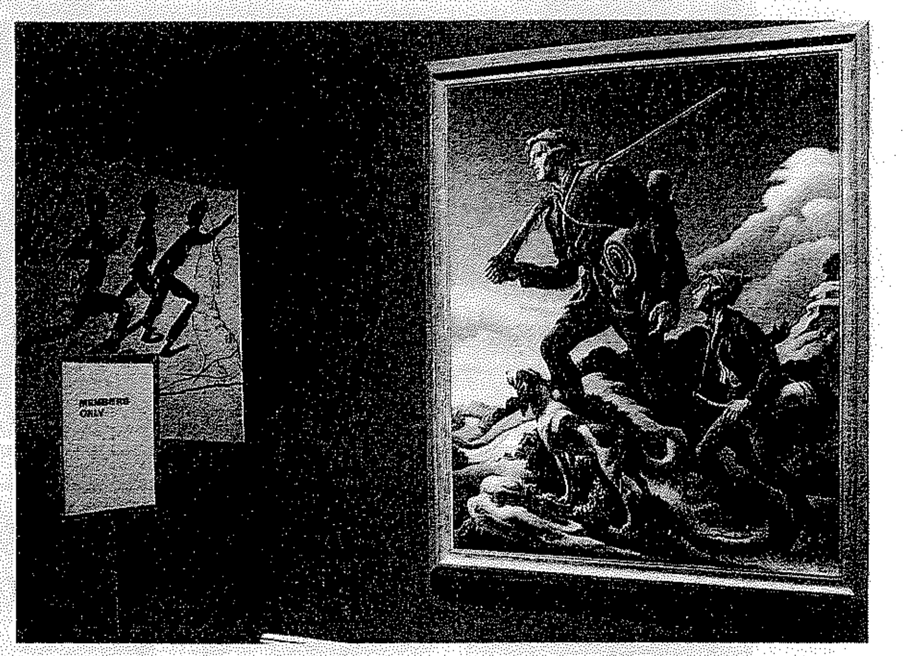
El visitante podía enterarse de que el cuadro, fechado en 1945, había sido encargado para que coincidiera con el estreno de la película, y de que había pertenecido al propio Lancaster hasta que éste lo donó al museo en 1977. La pintura presenta al actor como un pionero explorador, caminando por una cresta de montaña con manta y mosquete, seguido de su perro y un niño portando un gran cuerno de pólvora. Es característico de Benton, y de la película misma, la celebración idealizada del expansionismo americano hacia el oeste en el siglo XIX. Resulta lógico que el museo esté situado geográficamente al final de uno de los caminos de esta expansión, y envuelto en la abundancia resultante de la explotación de los recursos del oeste (el petróleo, sobre todo) y la fabricación del mito de la industria cinematográfica. En su interior, el visitante podía encontrar la pintura de Benton en su lugar habitual, formando parte de la colección permanente sin información adicional referente a la utilización temporal que de él hace Asher en su pieza. Su foto-



69. Michael Asher, instalación sin título, 1981. *The Museum as Site: Sixteen Projects (El museo como lugar: dieciséis proyectos)*, Los Angeles County Museum of Art. Detalle que muestra el panel informativo a la entrada del museo, foto fija y cartel de la película *The Kentuckian*; sobre el plano se indica el cartel sustituido en Hancock Park.

grafía de catálogo que documenta este elemento es una amplia instantánea que incluye, de una parte, la pintura, y de otra un cartel sobre una alta peana en el que se lee «MEMBERS ONLY» («Sólo para socios»). Más allá de este punto, el visitante corriente no puede avanzar más; el propio «hombre de Kentucky» se queda mirando en esa dirección.

Aunque Asher despliega su obra en el museo, oculta los placeres de la evidente agresión a la institución[36]. El museo o la galería son demasiado afortunados de ser comentados, desfigurados o desmontados de esa forma, pues ello aumenta su importancia y prestigio como dispensadores de percepciones estimulantes[37]. En la pieza de Asher, en la que se aprecia el mismo tipo acertado de economía que Graham empleó en *«Homes for America» («Casas para América»)*, la institución es mostrada como una entidad susceptible de ser fácilmente redescrita como otra cosa que la ilustrada y desinteresada dispensadora de cultura que ella desea que la consideren.



70. Michael Asher, instalación sin título, 1981. *The Museum as Site: Sixteen Projects (El museo como lugar: dieciséis proyectos)*, Los Angeles County Museum of Art. Detalle que muestra la instalación de Thomas Hart Benton, *The Kentuckian*, 1954. Donado al museo por Burt Lancaster.

[36] Hay que conceder a Stephanie Barron, directora de la exposición, el mérito de haber reconocido este aspecto: «Su pieza no trata de arquitectura, ni de la 'museidad' de la institución, sino, más específicamente, de Los Angeles County Museum of Art, de lo que es su lugar en Los Ángeles, y su relación con Hollywood».

[37] Véanse las agudas observaciones de Harrison en sus *Essays on Art & Language*, pp. 45-46, sobre las tendencias afirmadoras de la institución en las obras de instalación.

En el plano individual, Asher niega al espectador experimentado de obras conceptuales el ritual normal asociado al encuentro: el eco de los pasos en el desnudo suelo de la galería casi vacía de visitantes, la mesa, los carteles o los folletos colocados como esperando merecer una concentrada atención. Por el contrario el espectador es atraído hacia una serie de identificaciones pastorales –el espectador crédulo, el extraño al museo, la familia de turistas, el pensionista paseando a su perro por el parque, el niño para quien los fosos de alquitrán son el gran objeto de fascinación, el actor vanidoso y patrocinador del museo, que gusta de identificarse con un papel heroico ficticio–. Concibiendo un mapa de señalizaciones, límites y barreras, Asher marca un itinerario alrededor de Hancock Park que fue trazado por muchos antes que él, pero es uno tal que articula una extensa red de relaciones entre la praxis contemporánea y la historia social, económica y hasta natural de este específico lugar. Su discreta intervención emplea el truco esencialmente pastoral, esto es: adoptando lo que casi todo el mundo consideraría puntos de vista limitados consigue el máximo de extensión y comprensión.

* * *

La agria observación de Annette Lemieux sobre Jasper Johns y la bandera americana encontró un lugar oportuno en la explicación precedente de la capacidad de recuperación que ha demostrado el género superior dentro de la reciente teoría del arte. Lemieux pertenece a la generación reciente de artistas que ha crecido en familiaridad con la teorización ambiciosa. Pero, a diferencia de muchos otros que simplemente han usado la teoría como una licencia para la manipulación artística de imágenes recibidas, ella ha invitado implícitamente en su arte a la atención escéptica a tomar parte en un movimiento particular del pensamiento crítico actual: el que amenaza con desbaratar un contraste pastoral clave en el registro artístico de los años sesenta al negar toda oposición fundamental entre el arte moderno superior y el *pop art*.

Hablando de las dianas y galones de Kenneth Noland, Rosalind Krauss ha escrito recientemente: «Es el mundo de los emblemas comerciales y logotipos corporativos, generado desde dentro de una expansión serial que habla principalmente de repetición y producción de masas...» Esta breve frase tipifica el movimiento normal en el discurso del arte superior desde algo relativamente concreto –la economía gráfica característica de las marcas registradas– hasta el cuadro de producción moderna como sistema de signos, esto es, hasta una descripción llevada al máximo nivel de abstracción. Este pasaje equipara luego las epifanías del espectador ideal de Fried a la pasión del consumidor cotidiano de imágenes *pop*:

> ... esta presencia tan abstracta, este espectador descorporeizado como puro sujeto deseante, como sujeto cuya descorporeización está, por otra parte, garantizada por su sentimiento de total dependencia especular de lo que no es él mismo –esto es precisamente el sujeto construido en el campo del *pop* y por el mundo en el que éste quiere insertarse, el mundo de los *media* y los anuncios publicitarios[38].

[38] Krauss, «Theories of Art after Minimalism and Pop: Discussion», en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, pp 60-62.

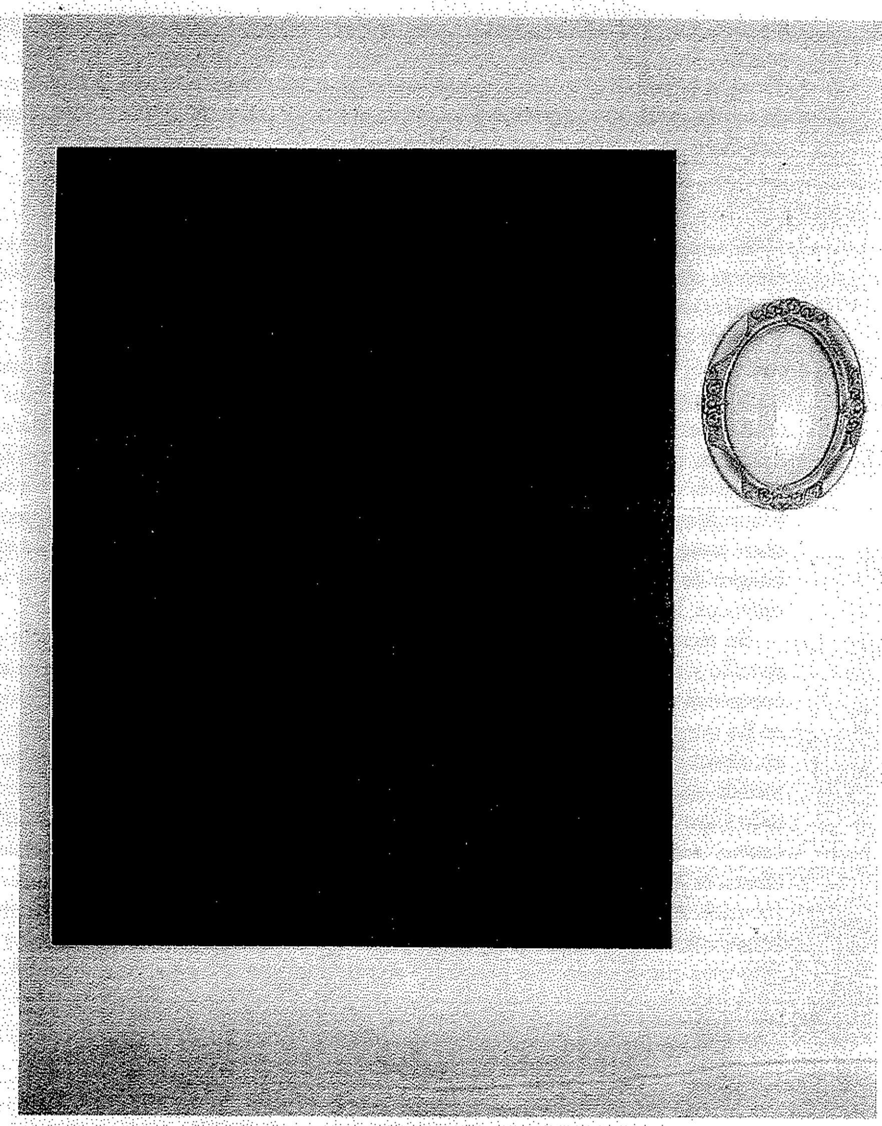
La confianza de estas afirmaciones realza por contraste las estrategias, más modestas y perspicaces, que pueden encontrarse en la obra de Lemieux. Los motivos geométricos de la abstracción de los años sesenta, que proporcionan un fundamento histórico estabilizador para buena parte de su obra, inicialmente pueden hacer pensar en las relucientes insignias de las modernas multinacionales corporativas. Pero suponer que estos motivos quedan así atrapados para siempre en un circuito cerrado de signos autorreplicantes, es una premisa innecesariamente restrictiva. Podemos conceder que la subjetividad es construida en y por sistemas de signos sin restringir nuestro análisis a los máximamente abstractos. Los signos visuales, como Lemieux trata de demostrar, tienen larga historia en la sociedad y en las vidas individuales. Así, sus reemplazos hechos sobre formas y arreglos característicos de los años sesenta –mediante cambios a colores subjetivamente evocativos y yuxtaposiciones de otros tipos de objetos– emplean formas más variadas de asociación (fig. 71).

Entre los militares se da un uso pertinaz de signos hieráticos y centralizados. La globalización de conflictos convencionales de «baja intensidad» y la centralidad resultante de la industria de los armamentos en la economía mundial, es tan omnipresente y potencialmente importante para el arte como la cultura global del consumismo. Las obras de arte parecen asemejarse más a los productos manufacturados –o dialogar con ellos– que invaden nuestra vida cotidiana en occidente, pero no son pocos los lugares del mundo donde los rifles de asalto Kalashnikov son también símbolos de *status*.

En occidente, sin embargo, la guerra afecta a las gentes de un modo mucho más diferente que la publicidad y el *marketing*, como Lemieux bien sabe por la experiencia de su propia familia. Además, ella es lo suficientemente joven para tener un padre que sirvió en Vietnam y no en la II Guerra Mundial, y su infancia puede traerle recuerdos de la experiencia de una guerra moralmente ambigua y distanciada. El problema para el arte que desea abordar este aspecto del mundo es encontrar maneras de proyectarlo, por un lado, de acuerdo con el alcance limitado de los medios artísticos de cada uno, y, por otro, en un mundo humano de proporciones menores y conocidas.

Las insignias geométricas extrapoladas de la anterior abstracción logran servir a ambos fines y ponen la base para la economía de expresión característica de Lemieux. Las mujeres que viven en un hogar militar sienten agudamente su exclusión del conocimiento directo de la guerra, y ésta es una condición que el resto de la sociedad da por sentado y cuya percepción trata de adormecer. Pueden transcurrir meses sin que la familia de un soldado conozca el paradero de éste. La ausencia del padre/hermano/hijo y su peligroso destino son registrados por las insignias dejadas, objetos particularmente fascinantes para los niños y portadores de otros sigificados para los adultos.

El desvanecimiento del pensamiento de la guerra en la conciencia pública puede medirse por la pérdida de significación pública que una vez tuvieron estos símbolos de la ausencia. En la II Guerra Mundial, la estrella representaba a un hijo ausente o muerto; el pequeño mundo encerrado en varias de las piezas de Lemieux es la esfera de las mujeres durante esta guerra, que es recordada menos como un conflicto moral que como un tiempo en que los símbolos significaban algo. Sus barras y estrellas se sitúan dentro de este campo de significados por medio de la yuxtaposición, en este



71. Annette Lemieux, *Vacancy (Vaciedad)*, 1986. Óleo sobre lienzo, marco oval con cristal, lienzo de 233,6 x 182,9 cm. Colección privada.

mismo campo visual, de objetos encontrados, reliquias reconocibles de ese pequeño mundo, que proporcionan discretas pistas para una lectura suya. En este tipo de obras, la ejecución precisa lo es todo, pues tiene que hacer que precisamente este lado de sentimentalismo adquiera primacía. Y el que la conserve casi todo el tiempo, es el más claro signo de su claridad como proyecto.

* * *

El arte optimista de los años sesenta y los símbolos de guerra traen al recuerdo al más notorio arquitecto del culto americano de la «contra-insurgencia»: John F. Kennedy. Sus fantasías de riesgo y audacia han alimentado el culto romántico que rodeó a Kennedy en vida, y desde entonces no ha mostrado el más leve signo de mengua. Warhol demostró, inmediatamente después del asesinato de Kennedy, que éste podía ser, como tema, salvado para el arte, pero sólo a través de rigurosos procedimientos de distanciamiento y del rodeo pastoral[39]. Christopher Williams, un contemporáneo de Lemieux, ha revivido esta estrategia para narrar su efecto. En su arte desarrollado en la década de los ochenta, la temática central –seguidora de buena parte de la teoría foucaultiana dominante– ha sido la imagen de archivo, esa tan discutida intersección entre imagen fotográfica, conocimiento y poder. Una de sus primeras piezas utilizó la imagen de un archivo en el que las clasificaciones y los testimonios del poder son inequívocos: la Kennedy Presidential Library de Massachusetts.

Su técnica característica ha consistido en imponer desde el principio un criterio sencillo y rígido de selección del gran depósito de imágenes: en este caso, la pieza se componía de todas las fotografías de Kennedy, tomadas en un día escogido de 1963, en las que éste aparece dando la espalda a la cámara[40]. El grupo de cuatro copias (tres en blanco y negro y una en color) obtenido por este procedimiento fue entonces sometido de modo uniforme a un proceso idéntico de refotografiado, ampliación y cortado (figs. 72 y 73). El criterio de selección –Williams lo llama «filtro»– transforma el centro, de ordinario radiante, de tales retratos en un vacío u oclusión pasajeros. El efecto es mostrar al espectador cultivado que la «mejor» teoría del signo es la que (considerando la presencia como una ilusión basada en la ausencia) documenta la habitual eficacia de la publicidad del poder (en el sentido de que raramente se ve en ésta otra cosa que el ostensible propósito de practicar una fotografía documental).

[39] Para más discusiones, véase *supra*, «*Saturday Disasters*», pp. 56-58.

[40] El título completo de la pieza era el siguiente:

> FUENTE: Archivo Fotográfico de la Biblioteca John F. Kennedy, Columbia Point on Dorchester Bay, Boston, Massachusetts, 02125, U.S.A.; CONDICIONES PARA LA SELECCIÓN: Hay dos condiciones: la fotografía o fotografías deben tener fecha de 10 de mayo de 1963, el tema, John F. Kennedy, debe mostrar la espalda a la cámara. Se utilizan todas las fotografías del fichero que cumplen estos requisitos. TRATAMIENTO TÉCNICO: Se someten las fotografías a las siguientes operaciones: refotografiado (copia en negativo de 4 x 5"), ampliación (de 8 x 10" a 11 x 14", utilizando el negativo copiado) y corte (se quitan 1/16" de todos los bordes de la imagen refotografiada y ampliada).

La componente final del título, PRESENTACIÓN, es variable, y cita el nombre, el título, la fecha de la exposición y el nombre y dirección del lugar, seguidos del nombre del artista.

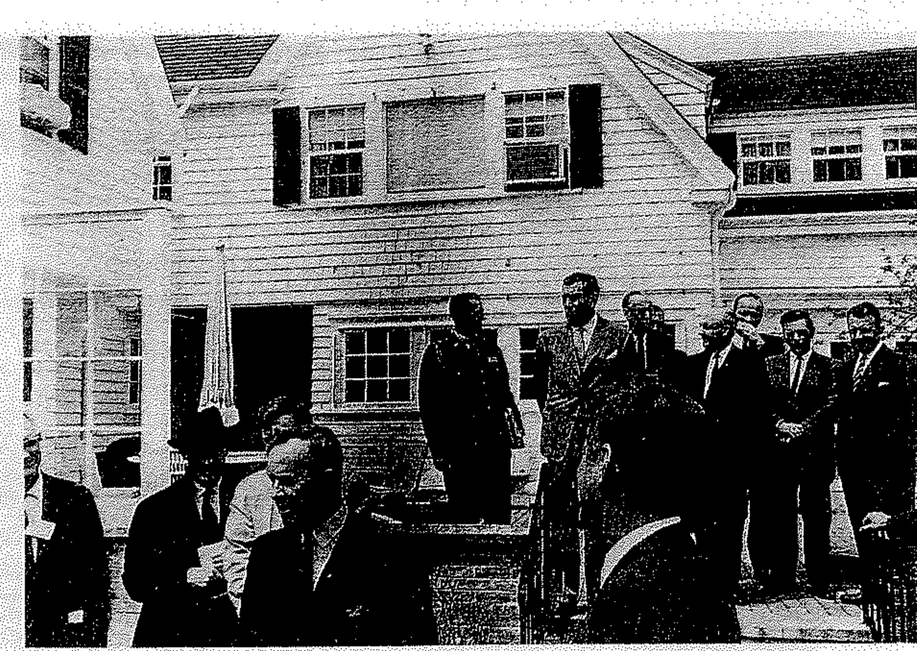
Pero esta conciencia tan cerebral de los sistemas abstractos de información es imposible sin un reconocimiento simultáneo del significado en el plano de la memoria histórica de las gentes: el cuerpo visible en el punto de negación del retrato es el cuerpo que se reveló como inconsciente y vulnerable en el año de su muerte. El asesino es el oscuro seguidor y producto de la publicidad del poder: el régimen de Kennedy intensificó esta publicidad y reposó en ella más que ninguno de sus predecesores, sólo para convertirse en su más notable víctima. Inscribiendo la premonición de la muerte en sus procedimientos distanciados e impersonales, Williams dota a su retrato histórico de toda la frialdad real que es común a su armazón teórica y su crudo material.

El tema del asesinato político retornó en obras posteriores, pero con una marcada diferencia de nivel y escala. Una de éstas, titulada *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)* y de 1989 (figs. 74-76), introduce el tema más comúnmente asociado a lo pastoral: la abundancia de naturaleza silvestre[41]. Una vez más basó su obra en un archivo que guarda relación con Harvard, en este caso la colección de reproducciones de vidrio de especies botánicas alojada en un museo universitario de historia natural. Las «flores de vidrio», como comúnmente se las conoce, son obra de los Blaschka, una familia de artesanos de Dresde, que produjo las 847 reproducciones de especies entre 1887 y 1936[42]. Las flores fueron realizadas por un padre y su hijo hasta la muerte del primero en 1895; luego, el hijo continuó solo durante cuarenta años más. Sus complejas habilidades se han perdido a todos los efectos prácticos, con lo que el archivo ya no puede ampliarse ni duplicarse. Y desde los primeros años de esta colección han circulado historias extravagantes sobre las supuestas técnicas secretas de los Blaschka. Este halo de misterio alquímico contribuye al magnetismo que rodea a la colección, que atrae a gran número de turistas fascinados por una colección aparentemente prosaica y pedagógica.

Williams sometió la colección a una inicial reorganización mental que no perturbó los objetivos empíricos de la misma: reclasificó los modelos cambiando la taxonomía botánica por una clasificación por países. Su filtro era un mapa especial del mundo proporcionado por un reportaje de Amnistía Internacional de 1985 sobre países en los que se habían documentado casos de desaparecidos políticos. Del filtrado resultaron veintisiete especies, cada una de las cuales Williams había hecho fotografiar según instrucciones precisas suyas. En la instalación de la obra, las fotografías aparecen colgadas con etiquetas distintivas en las que constan el país de origen, datos botánicos,

[41] Véase la versión en libro de la pieza: Christopher WILLIAMS, *Angola to Vietnam*, Ghent, Imschoot, Uitgevers Voor IC, 1989. El asterisco en el título de la obra instalada remite a un texto al dorso de la carátula del libro que explica cómo se eligieron y nombraron las flores. La concepción de ambas versiones fue anticipada en una pieza de 1987 de Williams y Stephen Prina, titulada *The Construction and Maintenance of Our Enemies*, compuesta de trece fotografías de especies de plantas de los Huntington Botanical Gardens de San Marino, California. Estas fotografías fueron expuestas en la Kuhlenschmidt-Simon Gallery de Los Ángeles, y publicadas (*New Observations*, n.° 44, 1987) con leyendas relativas a su lugar de origen, taxonomía y localización en el orden estético del diseño de los jardines.

[42] Véase R. E. SCHULTES, W. A. DAVIS y H. BURGER, *The Glass Flowers at Harvard*, Nueva York, Dutton, 1982, pp. 1-12.



72 y 73 (página sig.) Christopher Williams, *FUENTE: Archivo Fotográfico de la Biblioteca John F. Kennedy, Columbia Point on Dorchester Bay, Boston, Massachusetts, 02125, U.S.A.; CONDICIONES PARA LA SELECCIÓN: Hay dos condiciones: la fotografía o fotografías deben tener fecha de 10 de mayo de 1963, el tema, John F. Kennedy, debe mostrar la espalda a la cámara. Se utilizan todas las fotografías del fichero que cumplen estos requisitos. TRATAMIENTO TÉCNICO: Se someten las fotografías a las siguientes operaciones: refotografiado (copia en negativo de 4 x 5"), ampliación (de 8 x 10" a 11 x 14", utilizando el negativo copiado) y corte (se quitan 1/16" de todos los bordes de la imagen refotografiada y ampliada).*
La componente final del título, PRESENTACIÓN, es variable, y cita el nombre, el título, la fecha de la exposición y el nombre y dirección del lugar, seguidos del nombre del artista. Detalles.

signatura de la especie botánica en la colección y especificaciones técnicas de la fotografía. El enfoque cercano de las especies se ajusta a las convenciones usadas por el fotógrafo oficial de Harvard[43]. Sin embargo, allí donde las imágenes oficiales, de brillantes colores, hacen aparecer a las flores vivas y radiantes, la elección por Williams del blanco y negro minimiza ilusiones espurias.

La severidad de las fotografías en blanco y negro proporciona el decoro visual apropiado al tema. Esta visión sustractiva y apagada resulta de un distanciamiento y un equilibrio generales que prevalecen en la pieza y que son generalmente apropiados a una obra de un género superior. Su característica más abstracta –el principio de selección que determina número e intervalo– está acertadamente tomada del dominio de la política internacional en el sentido de que el archivo de especies de plantas se identifica con la orientación de una institución que ampara el dominio global de los expertos científicos. Pero la pieza aligera esta abstracción un tanto fría con cierto anhelo común de un mundo natural sin estaciones que fuera un lugar de salud, belleza y abundancia; las flores de vidrio ejercen su poder apareciendo como signos de ese deseo redentor –como el propio arte ha hecho a menudo–. Lo que es imaginado como una alquimia que se aproxima a un arte ya perdido, ha hecho brotar vida a partir de una sustancia inanimada. Por virtud de este sustrato de sensibilidad, la abstracción que define la pieza al mismo tiempo se concreta en unos *tristes tropiques* en los que la negación criminal de estas nostalgias y de los deseos más modestos de realización humana que cotidianamente las acompañan, es una realidad que nuestros gobernantes permiten y frecuentemente estimulan en nuestro nombre. Las fotografías de Williams a veces revelan fracturas y reparaciones en los modelos, poniendo de relieve un aspecto de fascinación popular por las flores que se opone a la ilusión de permanencia.

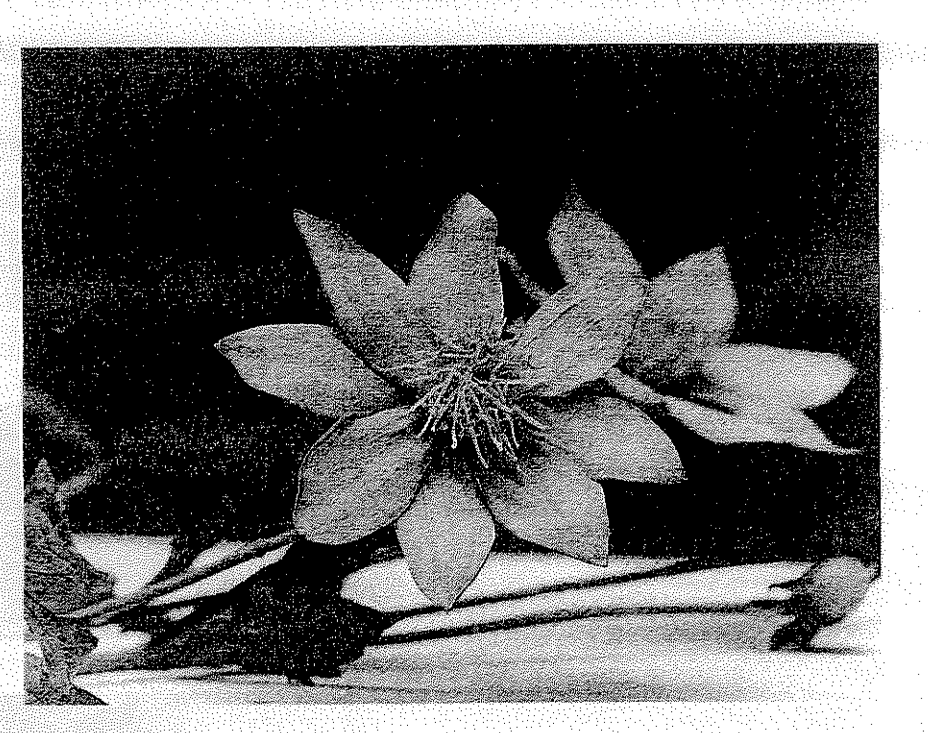
[43] Véanse las fotografías de Hillel Burger en *ibid.*, pp. 20-113.



1
Angola, 1989
Blaschka Model 439, 1894
Genus no. 5091
Family, Sterculiaceae
Cola acuminata (Beauv.) Schott and Endl.
Cola Nut, Goora Nut

74. Christopher Williams, *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*. Detalle.

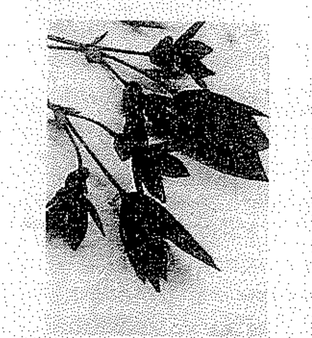




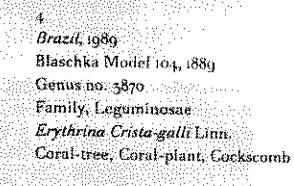
16
Mexico, 1989
Blaschka Model 160, 1890
Genus no. 9228
Family, Compositae
Dahlia pinnata Cav.
Dahlia variabilis (Willd.) Desf.
Dahlia

75. Christopher Williams, *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*. Detalle.

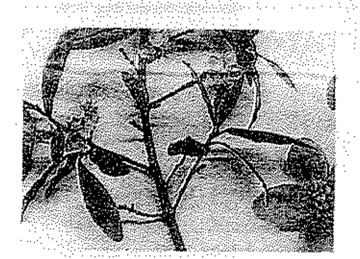
2
Argentina, 1989
Blaschka Model 289, 1892
Genus no. 7438
Family, Solanaceae
Nierembergia gracilis Hook.
Nierembergia calycina Hook.



3
Bolivia, 1989
Blaschka Model 268, 1892
Genus no. 5397
Family, Begoniaceae
Begonia boliviensis A.DC.



4
Brazil, 1989
Blaschka Model 104, 1889
Genus no. 3870
Family, Leguminosae
Erythrina Crista-galli Linn.
Coral-tree, Coral-plant, Cockscomb



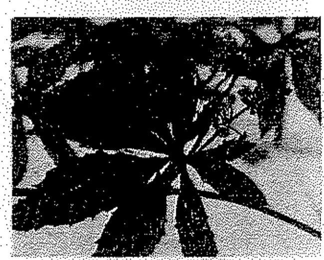
5
Central African Republic, 1989
Blaschka Model 785, 1925
Genus no. 5112
Family, Ochnaceae
Ochna multiflora DC.

76. Christopher Williams, *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*, 1989. 27 positivos de gelatina de plata con leyendas; cada fotografía mide 35,5 x 28 cm. o al revés.

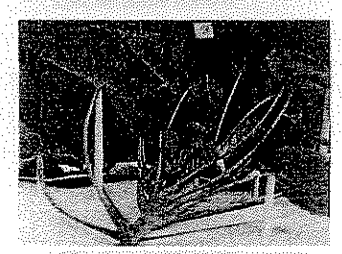
6
Chile, 1989
Blaschka Model 180, 1890
Genus no. 7474
Family, Scrophulariaceae
Calceolaria scabiosaefolia Roem and Schult.



7
Colombia, 1989
Blaschka Model 158, 1890
Genus no. 8642
Family, Cucurbitaceae
Cyclanthera pedata Schrad.
Pepino de Comer



8
Dominican Republic, 1989
Blaschka Model 601, 1896
Genus no. 4493
Family, Euphorbiaceae
Hura crepitans Linn.
Sandbox tree



9
El Salvador, 1989
Blaschka Model 639, 1898
Genus no. 7158
Family, Verbenaceae
Petrea volubilis Jacq.
Purple Wreath

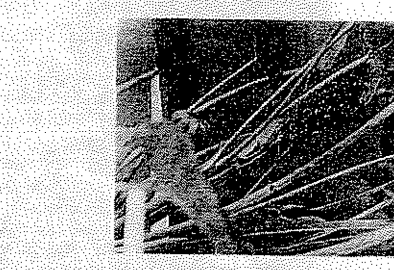


10
Ethiopia, 1989
Blaschka Model 478, 1894
Genus no. 8381
Family, Rubiaceae
Coffea arabica Linn.
Coffee, "Coffa"

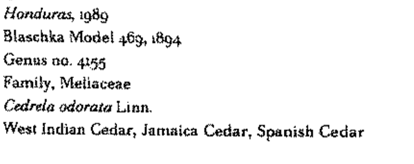


11
Guatemala, 1989
Blaschka Model 227, 1891
Genus no. 1660
Family, Orchidaceae
Lycaste Skinneri (Batem.) Lindl.

12
Haiti, 1989
Blaschka Model 601, 1896
Genus no. 4493
Family, Euphorbiaceae
Hura crepitans Linn.
Sandbox Tree



13
Honduras, 1989
Blaschka Model 469, 1894
Genus no. 4155
Family, Meliaceae
Cedrela odorata Linn.
West Indian Cedar, Jamaica Cedar, Spanish Cedar





14
Indonesia, 1989
Blaschka Model 693, 1903
Genus no. 1318
Family, Musaceae
Musa paradisiaca Linn.
subsp. sapientum (Linn.) Ktze.
Banana





15
Lebanon, 1989
Blaschka Model 770, 1906
Genus no. 1961
Family, Moraceae
Ficus Carica Linn.
The Fig

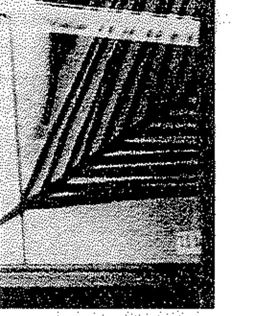


17
Namibia, 1989
Blaschka Model 95, 1889
Genus no. 3164
Family, Crassulaceae
Cotyledon orbiculata Linn.



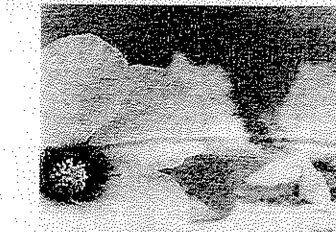
18
Nicaragua, 1989
Blaschka Model 424, 1894
Genus no. 4546
Family, Anacardiaceae
Anacardium occidentale Linn.
Cashew Acajou





19
Paraguay, 1989
Blaschka Model 494, 1894
Genus no. 663d
Family, Palmae
Arecastrum Romanzoffianum (Cham.) Becc.
var. australe (Mart.) Becc.
cocos australis Mart.
Pindo Palm

20
Peru, 1989
Blaschka Model 180, 1890
Genus no. 7474
Family, Scrophulariaceae
Calceolaria scabiosaefolia Roem and Schult.

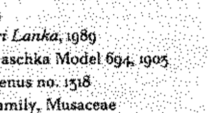


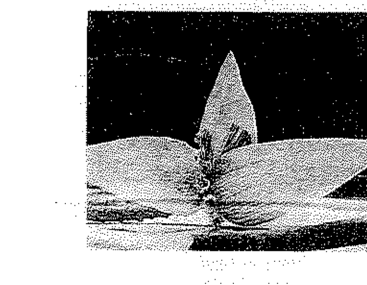


21
Philippines, 1989
Blaschka Model 387, 1893
Genus no. 5020
Family, Malvaceae
Gossypium herbaceum Linn.
Gossypium Nanking Meyen
Nanking Cotton



22
South Africa, 1989
Blaschka Model 95, 1889
Genus no. 3164
Family, Crassulaceae
Cotyledon orbiculata Linn.





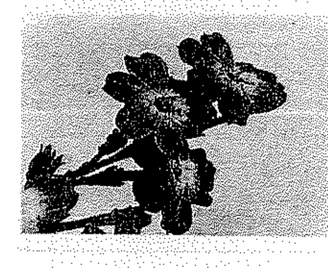
23
Sri Lanka, 1989
Blaschka Model 694, 1903
Genus no. 1318
Family, Musaceae
Musa rosacea Jacq.



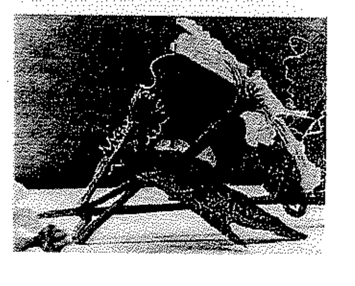
24
Togo, 1989
Blaschka Model 459, 1894
Genus no. 5091
Family, Sterculiaceae
Cola acuminata (Beauv.) Schott and Endl.
Cola Nut, Goora Nut



25
Uganda, 1989
Blaschka Model 482, 1894
Genus no. 3892
Family, Leguminosae
Cajanus Cajan (Linn.) Druce
Cajanus indicus Spreng.
Pigeon Pea



26
Uruguay, 1989
Blaschka Model 175, 1890
Genus no. 7447
Family, Solanaceae
Browallia viscosa HBK



27
Vietnam, 1989
Blaschka Model 272, 1892
Genus no. 8594
Family, Cucurbitaceae
Luffa cylindrica (Linn.) Roem.

La literatura para los visitantes se concentra en la fragilidad de los modelos: su susceptibilidad de sufrir accidentes, maltratos o catástrofes, o de perderse para siempre[44]. Se explican cuidadosamente las circunstancias de cada pérdida, de cada sustracción a la comunidad. Respondiendo claramente a las preocupaciones y las cuestiones del público lego, esta literatura hace parecer a las reproducciones de vidrio más vivas que sus referentes naturales –más vivas en tanto que, al igual que los individuos humanos, no pueden sustituirse–. Su recepción está ya marcada por la imagen del sufrimiento y la muerte humanos, una empatía antropomorfizadora a la que la teoría suele ser hostil.

Al valorar el éxito de la pieza, viene a la mente una vieja y resonante observación de Clement Greenberg: «El mejor arte visual de nuestro tiempo», escribió en 1947, «... es el que más se acerca a la no ficción y menos tiene que ver con ilusiones, y al mismo tiempo se mantiene y afirma exclusivamente como arte.»[45] Aquí, Williams ha cumplido las condiciones expresas en este dictamen (por caminos que el propio Greenberg nunca habría imaginado), y lo ha hecho en no pequeña parte mediante su rodeo por lo pastoral. Lo mismo podría decirse de las piezas de Graham y de Asher. La lógica y el orden de cada una, que les confiere su identidad como obras de arte, están tomados de la misma visión ampliada, del mismo mundo administrado que produjo Levittown o los archivos de Kennedy y de Harvard; y tal ha sido siempre el destino de todo género superior. Cada pieza acepta este sistema en sus propios términos; cada una muestra una economía casi apolínea en el gesto y un aborrecimiento de los excesos vulgares.

Pero este oscurecimiento de la presencia del autor sin menoscabo de su indiscutible elevación, encuentra un crucial suelo común con la anonimidad cotidiana de aquéllos para quienes ser o no ser «un autor» nunca será una opción. En virtud de su moderado distanciamiento, cada obra enmarca los usos vernáculos impredecibles de su material, las imaginativas transformaciones ya efectuadas en el mundo, en el tiempo histórico, a través de miles de transacciones individuales que pasaron inadvertidas. Asher y Williams, proponiéndose ambos conducir a los espectadores allende el esteticismo contemplativo, redescubren al espectador en alguna manifestación de heroísmo pastoral: en el peregrino, el asesino, el que busca en el jardín. Los géneros de representación en que las piezas se inscriben –paisaje, retrato de estadista, naturaleza muerta– son capaces de funcionar de nuevo, pero sólo porque los propios usuarios del parque y visitantes del museo continuamente organizan el material en modelos de respuesta cognitiva y emocional que el artista explota, pero que ya no puede crear o imponer. El arte avanzado no puede vivir mucho tiempo sin los géneros inferiores abandonados, y ahora tiene que contar con las gentes en cuyos modestos dominios estos géneros han caído.

La práctica del arte vive, como toda disciplina formalizada, prisionera de su historia. No puede dejar de ser una actividad altamente especializada que requiere un considerable esfuerzo de aprendizaje y aplicación paciente de lo aprendido por parte de

[44] Véase *ibid.*, pp. 12-16.

[45] Greenberg, «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», en John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, II, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 169-170.

quienes la practican y de su público principal; es decir: no sin dejar de existir. La emergencia y persistencia de la jerarquía de géneros impuso una línea entre la disciplina del arte y el vasto dominio de la comunicación visual en sus múltiples formas. El intento de romper estos lazos es producto o de la pura negación del hecho histórico o de un deseo de desaparición entrópica de lo reconocible y lo diferencial en la vida cultural –proceso que de todas formas no deja de avanzar con bastante rapidez–. Que las artes han accedido a una buena parte del antiguo territorio de la filosofía académica, y que además estén destinadas a un público mucho más amplio, es un producto directo de esta disciplina y un signo de su potencial democratizador.

Hoy en día es difícil hablar de las capacidades del arte avanzado sin verse mezclado en un debate polarizado sobre elitismo, cánones y aspiraciones a un prestigio proporcionado, todo ello en favor de tipos más accesibles de producción cultural. Como en tantas cosas que parecen ser descubrimientos del presente, éste ha sido durante largo tiempo un asunto de la práctica artística seria, aunque los comentadores e historiadores hayan tardado en reconocerlo. Todo artista que siente una necesidad perentoria de las expresiones ya tratadas, ya transformadas de la cultura vernácula, admite en su proyecto creador multitud de colaboradores anónimos. Los artistas mencionados más arriba, desde Picasso hasta Lemieux y Williams, han llevado al corazón de su práctica el reconocimiento de que la soberanía sobre sus medios y materiales puede ser lo mismo un problema que una fuente de poder. En el arte avanzado, las formas pastorales de ironía funcionan como correctivos de la congelación de los códigos profesionales de competencia, que tan fácilmente hacen que una fórmula parezca una invención, de las constricciones impuestas por los implacables sentimientos elevados en todas las formas de la simpatía humana. Ellas transforman las limitaciones impuestas por la jerarquía y la división artificial, los costes de la exclusividad y los protocolos especializados en asunto artístico. Y lo pastoral supone un reconocimiento final de que la incapacidad de las artes para experimentar más transformaciones, para llegar a constituir una genuina cultura para todos, siempre será una gran deficiencia definidora.



HISTORIAS NO ESCRITAS DEL ARTE CONCEPTUAL: CONTRA LA CULTURA VISUAL

> La objetivación histórica tendría que incrementarse mientras siga habiendo una experiencia y una memoria colectivas que puedan contribuir a la claridad del análisis y, simultáneamente, abran un espacio donde plantear cuestiones fundamentales sobre lo que significa hacer historia. (Michael Asher, 1989)[1]

Casi toda obra seria de arte contemporáneo recapitula, en algún nivel explícito o implícito, el orden histórico a que pertenece. La conciencia de lo precedente ha llegado a ser casi la condición y definición de las ambiciones artísticas mayores. Por esta razón, los artistas se han vuelto ávidos, e imprevisibles, consumidores de historia del arte. Mas la organizada disciplina de la historia del arte sigue siendo en gran medida ciega a los productos de este interés, y enteramente refractaria a las lecciones que podría recibir de ellos.

Que los historiadores del arte de hechura tradicional muestren poco interés por el arte nuevo, aunque se halle históricamente fundado, es ciertamente una historia familiar: en la memoria viva, todo arte producido desde 1600 ha quedado encerrado en la categoría única de «posrenacimiento». Los recientes cambios en la historiografía del arte no han alterado mucho la situación, a pesar de la prominencia creciente en la disciplina de los teóricos que buscan una visión posmoderna de la cultura. Su particular posmodernismo no se ha desarrollado desde dentro del arte visual, sino que se deriva de ciertas discusiones en el seno de la teoría literaria, en su mayoría tendentes a relajar las distinciones entre un canon de grandes autores y el universo de otros textos antes excluidos de la enseñanza y el estudio de la literatura. Últimamente, voces influyentes

[1] Del texto de Michael Asher en Claude Gintz (ed.), *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 112.

han recomendado, impresionadas por este ejemplo, que se deje de lado la idea de una historia del arte y se sustituya por una «historia de las imágenes» de amplias miras, que atienda al entero espectro de la cultura visual. Uno de los beneficios de tal cambio, se argumenta, será que «el trabajo cultural de historiar el arte se asemejará al de otros campos más de lo que ha sido el caso en el pasado», y ésta sería una transformación que tentadoramente «ofrece la posibilidad de un diálogo interdisciplinar... más interesado por la relevancia de los valores contemporáneos para los estudios académicos que por el mito de la búsqueda del conocimiento en sí mismo.»[2]

Ésta es una buena definición de lo que el posmodernismo ha venido a significar en la vida académica. Pero, como programa para una emancipación de la historia del arte, contiene una gran paradoja no examinada: acepta sin cuestión la idea de que el arte debe definirse por su naturaleza esencialmente visual, por su relación exclusiva con las facultades ópticas. Da la casualidad de que ésta era el supuesto predilecto del arte moderno en las décadas de los cincuenta y sesenta, que construyeron su canon en torno a nociones ópticas: conforme el arte se hace progresivamente más refinado, el valor de una obra reside cada vez más en la coherencia de la ficción ofrecida solamente al ojo. El término «cultura visual» sin duda representa una vasta integración vertical de los estudios, cuyos objetos se extienden desde los productos esotéricos de las tradiciones artísticas hasta los folletos y los vídeos de horror, pero perpetúa la estrechez horizontal implícita en el fetiche modernista de la visualidad. Su corolario de una historia ampliada de las imágenes (más que del arte) perpetúa parejamente la obsesión moderna por la ilusión abstracta, con sus efectos virtuales a expensas de los hechos literales[3].

Lo que sencillamente se pierde en este proyecto es algún mayor reconocimiento de los desafíos a los supuestos modernistas que cambiaron el paisaje de la práctica artística desde los últimos años cincuenta en adelante. El historiador posmoderno del arte de los años noventa cita en su apoyo las «consecuencias de los desarrollos teóricos y metodológicos, que han afectado a otras disciplinas de las humanidades.»[4] Pero el renacimiento de las tácticas de Duchamp en manos de artistas como Jasper Johns, Robert Morris y Donald Judd hace tiempo que borró toda distinción efectiva entre lo perteneciente a la elite y lo vernáculo en los materiales del arte, al tiempo que abría contextos y ocultaba los usos instrumentales del arte al examen crítico. La gran ventaja teórica de esta actividad, en cuanto opuesta a las doctrinas importadas desde otras disciplinas, era que estaba hecha a partir del arte existente, y como tal no requería ninguna traducción torpe o imprecisa con el fin de tener algún peso en la historia del arte. Estas empresas artísticas prácticas no pudieron hallar continuidad dentro de la categoría de la imagen, hecho que luego una generación posterior de artistas abiertamente conceptuales consideró fundamental. La «retirada de la visualidad» o la «supresión del espectador», que fueron las estrategias operativas del conceptualismo, dejaron decidi-

[2] Introducción de los editores en Norman BRYSON, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England, 1994, p. 17.

[3] La polémica clásica que anticipó esta posición está en Michael Fried, «Art and Objecthood», en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968, pp. 116-147.

[4] Bryson *et al.*, *Visual Culture*, p. 17.

damente de lado la supuesta primacía de la ilusión visual como elemento central de la creación y la comprensión de una obra de arte[5].

Durante los primeros años setenta, las *performances* transitorias, azarosas y a veces ilegales de Chris Burden no conocieron propiamente espectadores, fuera de un selecto grupo de colaboradores[6]. La documentación fotográfica que posteriormente permitió publicitar estos eventos sirve para remarcar la inadecuación de la imagen grabada al fenómeno efectivo. La obra conceptual de carácter materialmente sustancial y permanente había dejado de ser dócil a la categoría de cultura visual. Obras como *Index*, del grupo Art & Language, animaban al espectador a superar una ausencia difícilmente asimilable de toda incitación exterior para que pudiera descubrir un contenido discursivo y filosófico registrado de la forma más prosaica posible.

Incluso en objetos discretos en formatos tradicionales hay algo de una tradición –que se extiende desde Elaine Sturtevant hasta Sherrie Levine– en la que la llamada visual de la pintura o la fotografía es reconocida, pero expulsada mediante tácticas de replicación[7]. Quizá sea tan reveladora como cualquier exégesis teórica la siguiente observación hecha entre bromas en una conversación grabada entre dos coleccionistas, los dos lo suficientemente perceptivos como para haber apoyado a Sturtevant:

> Estoy seguro de que usted a menudo ha notado que los visitantes de su apartamento –como los visitantes de nuestro ático– pasan indiferentes ante lo que creen un Warhol o un Stella antes de que usted les aclare que es Sturtevant. ¡Observe cómo ponen los ojos en blanco, se les erizan los pelos, se les llenan las palmas de sudor! Una y otra vez se ponen a discutir, se enfrentan, entran en debate. Si esto no es otra cosa que el *shock* de lo nuevo, venga Dios y lo vea. El arte tiene que ver con la apariencia visual mucho más que la televisión con el ojo, o la radio con el oído[8].

Su interlocutor responde, con igual precisión y acaloramiento, que, durante los años sesenta y setenta, Sturtevant tuvo que soportar numerosos insultos, además del ostracismo, por haber definido tan perspicazmente las limitaciones de la historia del arte empeñada en la imagen. Quienes ahora se autodefinen como historiadores de las imágenes más que del arte han demostrado escasa capacidad para captar la práctica de los artistas en este nivel, y ciertamente ninguno ha añadido nada a lo ya logrado por los propios artistas. En lugar de ello siguen practicando las exclusiones tradicionales en su disciplina y validando la pasada centralidad de la pintura y sus derivaciones, que son más fáciles de relacionar con el mundo de la imagen de los *media* modernos y con cualquier forma visual espontánea.

[5] Estas dos fórmulas son acuñaciones de Benjamin H.D. Buchloh y Charles Harrison respectivamente.

[6] El ejemplo más notorio es *Shoot* (1971), al que pueden sumarse *TV Hijack* (1972), *747*, *Icarus* y *Trans-Fixed* (1973); véase Anne AYRES y Paul SCHIMMEL (eds.), *Chris Burden: a Twenty-year Survey*, Newport Beach, California, Newport Harbor Art Museum, 1988, pp. 53-54, 59-60 y 66.

[7] Véase el ensayo «El retorno de Hank Herron», *supra*.

[8] Douglas Davis en Eugene W. Schwartz y Davis, «A Double-Take on Elaine Sturtevant», en *File*, diciembre de 1986, s.l. Davis relata también la notable historia de la reacción de Duchamp, un año antes de su muerte, a la reproducción por Sturtevant de su *performance* de 1924 *Relache*.

Pero el conceptualismo, que hace tiempo anticipó en el plano de la práctica la reciente teoría, sólo puede ser englobado en una historia no apologética del arte. Su advenimiento a fines del siglo XX recuperó principios clave de las primeras academias que, para bien o para mal, establecieron en la cultura occidental el arte como actividad aprendida y consciente de su papel. Uno de estos principios fue el de la desconfianza en la experiencia óptica como proveedora de una base adecuada para el arte: cuanto más confiaba una pintura en la sensación puramente visual, menos valor cognitivo se le atribuía. El significado de una obra de arte se establecía respecto de unos cuantos ejes cognitivos, y uno de ellos –no necesariamente el más determinante– lo constituían justamente sus afinidades y diferencias con otras imágenes. El arte era una escuela pública, filosófica; la imaginería manipuladora al servicio de creencias supersticiosas y de la gratificación privada podía proceder de mil otras fuentes.

No fue hasta finales del siglo XIX cuando la vanguardia desafió con éxito a un academicismo decadente, poniendo esta jerarquía cabeza abajo: la inmediatez sensual del color y las superficies con relieve, liberadas de la subordinación a un programa intelectual impuesto, haría en lo sucesivo al espectador capaz de una atención más intensa y una experiencia más compleja. El desarrollo del arte conceptual un siglo después quiso poner de relieve la limitada vida histórica de esta estrategia, pero la teoría posmoderna ha venido a reafirmar aspectos convencionales de la pintura y la escultura. Es evidente que el mercado del arte opera más cómodamente con la venta de objetos de lujo discretos, y la actitud remedadora y la afición a las citas de gran parte del arte neotradicionalista de los años ochenta han hallado unos aliados inmejorables en los teóricos (Jean Baudrillard es un destacado ejemplo) que han avanzado la idea de un continuo indiferenciado de la cultura visual.

Las aspiraciones del conceptualismo han quedado además disminuidas por una cierto desinterés entre quienes fueron sus mejores defensores, que coinciden en pensar (pese a sus muchas diferencias) que hay que dar por concluido este episodio. Benjamin H.D. Buchloh proclamó esta conclusión general al escribir que Marcel Broodthaers

> anticipó que el «triunfo de la ilustración» del arte conceptual, su transformación del público y de la distribución, su abolición del *status* de objeto y de la forma de mercancía, en el mejor de los casos tendría una breve vida para pronto dejar el camino libre a las re-apariciones fantasmales de los paradigmas pictóricos y escultóricos del pasado que habían sido (¿prematuramente?) desplazados[9].

Charles Harrison, director de la revista *Art-Language*, estableció para todo arte conceptual que aspire a tener interés crítico, la exigencia de que, junto a su transformación de la práctica artística, poseyera un sentido distinto de lo público. Y precisamente por estos motivos encontraba limitados los logros del grupo: «Realistamente, Art & Language no pudo identificar ningún *efectivo* público alternativo que no estuviera compuesto de los participantes en sus proyectos y deliberaciones»[10].

En opinión de Jeff Wall, el aislamiento en su reducto fue la causa de la melancolía omnipresente en el primer conceptualismo: del «lenguaje mortecino que caracterizaba la obra de Lawrence Weiner o de On Kawara» y del «aspecto de mausoleo» de los textos grises, los cuadernos anónimos, las fichas y los armarios metálicos de Joseph Kosuth y Art & Language. Los «temas sociales», observa, «son presentados como jeroglíficos enigmáticos, y tienen la autoridad de la cripta», siendo la opacidad omnipresente una confesión de la tribulación del arte, una mortificación impotente ante la abrumadora maquinaria política y económica que separa la información de la verdad[11]. La debilidad última de toda esta fase del arte se debe, a su juicio, a su fracaso en el intento de suscitar temas libres de ironía. Los veredictos pesimistas de Harrison y Wall sobre los productos del arte conceptual han llevado a ambos a abrazar el monumentalismo pictórico como la vía más productiva, un movimiento que sostiene la idea de una cultura visual abarcadora como terreno último de discusión.

Estos tres nombres representan a los más imponentes historiadores del arte conceptual, y sus críticas deben ser consideradas con la mayor seriedad. Si la historia del arte conceptual ha de mantener su valor crítico respecto al triunfo aparente de la visualidad, debe reunir las condiciones implícitas en sus juicios con todas las consecuencias: 1) debe estar viva y abierta, más que concluida; 2) debe dar por supuesto, al menos en su aliento imaginativo, el contacto renovado con públicos legos; y 3) debe demostrar capacidad para una referencia significativa al mundo allende las instituciones más inmediatas de la exhibición y el consumo artísticos.

* * *

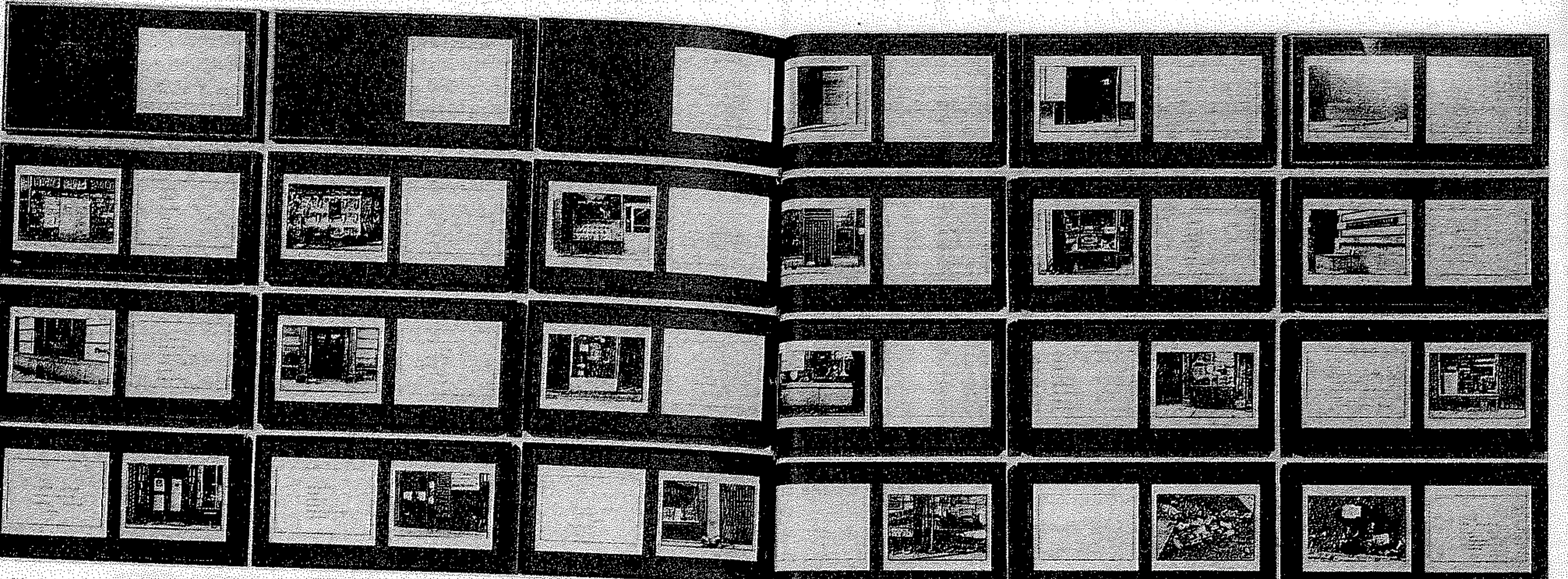
Christopher Williams no es de ninguna manera el único artista cuya obra comprende obras individuales de relieve que cumplen estas condiciones. El ensayo anterior concluía con una mirada a los significados locales, situados en el contexto de lo pastoral, aportados por dos de sus piezas. De igual importancia es su atención simultánea a la historia precisa, contingente, de las prácticas del arte conceptual, que pone su empresa en pie de igualdad con las historias escritas del fenómeno. *SOURCE: The Photographic Archive, John F. Kennedy Library..* (*FUENTE: Archivo Fotográfico de la Biblioteca John F. Kennedy*) marcó un retorno franco a la imitación de la información y la clasificación burocráticas que caracterizó al conceptualismo en sus primeros años, al reflejo que Buchloh definió como «estética de la administración»[12]. Con esta pieza de 1981, y adelantándose a la explícita llamada de atención de Wall a la «autoridad de la cripta» del conceptualismo, Williams emprendió su propia recomposición del

[9] Buchloh, «From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique», en Gintz, *L'Art conceptuel*, p. 53.

[10] Charles Harrison, «Art Object and Artwork», en Gintz, *L'Art conceptuel*, p. 63.

[11] Véase Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto, Art Metropole, 1991, p. 19. William Wood hizo útiles comentarios sobre éste y otros puntos de este ensayo.

[12] Buchloh, «From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique».



77. Martha Rossler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (Entramado de dos sistemas descriptivos inadecuados)*, 1974. 45 fotografías en blanco y negro montadas sobre 24 paneles negros; cada fotografía mide 20,3 x 25,4 cm.

material almacenado en una institución que es a la vez un monumento funerario y un índice de secretos y poderes oficiales (figs. 72 y 73).

Este análisis del régimen imaginista del poder se efectúa mediante una clasificación mecánica, una simple identificación de fallos o ruidos en un sistema. Su evocación inmediata de los mecanismos similares desplegados por los conceptualistas de la primera generación revela su aspiración a satisfacer la primera condición: la continuidad del arte conceptual en el presente. Hay un punto de comparación ineludible en la respuesta inmediata de Andy Warhol al asesinato del primer Kennedy, en su manipulación de un repertorio limitado, rudimentario, de imágenes (véase «Saturday Disasters», págs. 56-58). El sencillo procedimiento diagnóstico que aplicó Williams al sistema del archivo presidencial produjo una serie que cabe igualmente dentro de la narrativa popular, y por tal razón potencialmente accesible a un público mucho más amplio.

Su *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*, de 1989 (figs. 74-76), incorpora al espectador lego aún más resueltamente dentro de un análisis de la información y el poder, al tiempo que se aboca a la enorme dificultad inherente a la figuración de la realidad política en el arte serio. En la superficie parece un resultado sorprendente por el hecho de que el método de la pieza se adhiere a los procedimientos del primer conceptualismo. Pero, como la intervención en el archivo de Kennedy, cuestiona la afirmación de Wall de que el arte conceptual no puede tratar ningún tema de buena fe. Esto significa que Williams demuestra que, aunque el arte conceptual raramente encontró su temática, poseía la claves para nuevos modos de figuración, para una oposición justificada y llena de verdad a la abstracción incorregible que había sobrepasado a la pintura y la escultura con materiales tradicionales.

En *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*, la estricta simetría entre fotografía y leyenda acompañante tuvo su precedente en un señalado ejemplo de un tal significado estrictamente descriptivo de los años setenta: *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (*Entramado de dos sistemas descriptivos inadecuados*; figs. 77 y 78), de Martha Rosler[13]. Aunque no identificada como fundamentalmente conceptualista,

78 (páginas sigs.) Martha Rossler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (Entramado de dos sistemas descriptivos inadecuados)*, 1974, detalles.

[13] Publicado en Martha Rosler, *Three Works*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981.



blossom nose   rum bud

grog blossom

soaker, soak   sponge

souse

rummy   boozer   juicer

falling down drunk

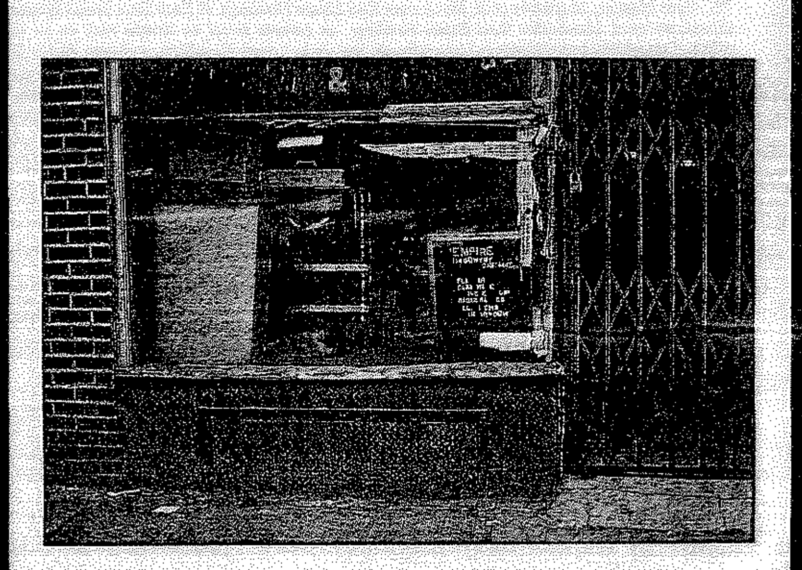
gassed   whipped

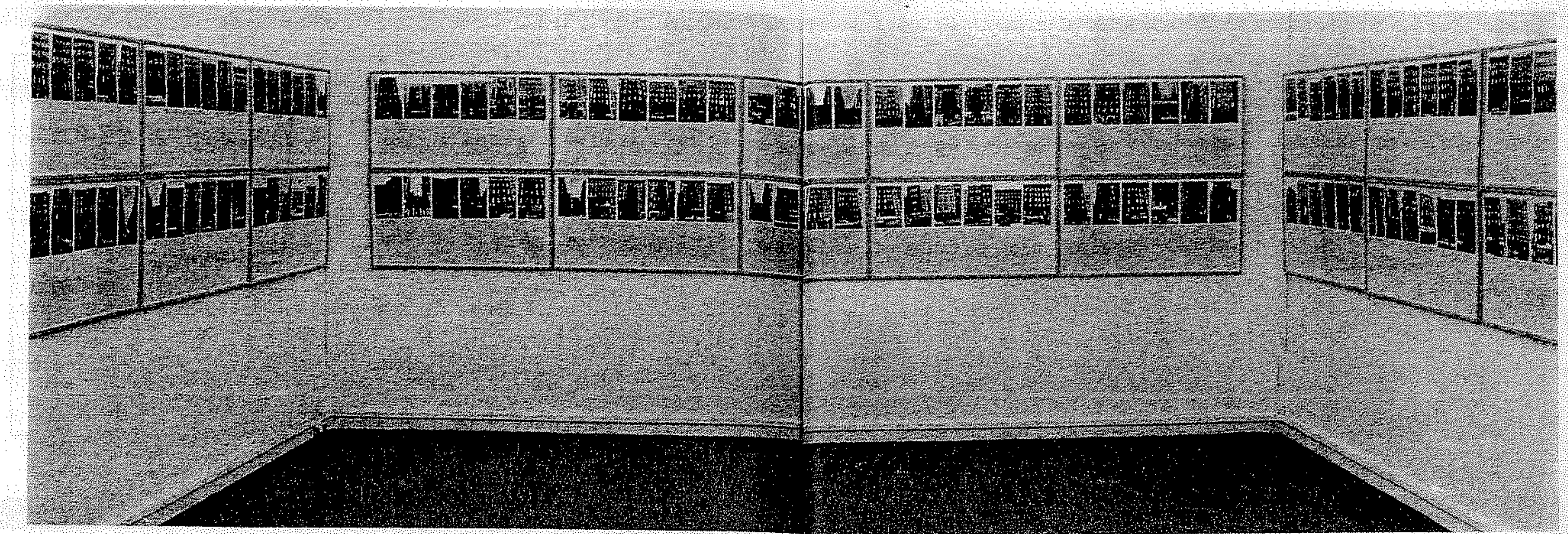
stiff   blotto

ossified

paralyzed

overcome

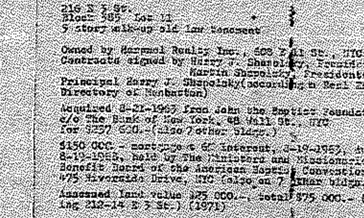




79. Hans Haacke, *Shaplosky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (*Shaplosxy et al. Manhattan Real Estate Holdings, un sistema social en tiempo real, en un supuesto 1 de mayo, 1971*). Dos planos (ampliaciones fotográficas), uno de la Lower East Side, y el otro de Harlem; cada uno mide 8 x 10" (61 x 50,8 cm.). 142 hojas mecanografiadas, unidas a las fotos, indican la dirección, n.º de bloque, n.º del terreno, tamaño del terreno, código de edificación, la dirección de la corporación y sus agentes, la fecha de adquisición, el primer propietario, la hipoteca y la tasación (cada una mide 10 x 8" [25,4 x 20,3 cm.]). Seis documentos de transacciones (cada uno mide 24 x 20" [61 x 50,8 cm.]). Panel explicativo de 24 x 20" (61 x 50,8 cm.). Vista de la instalación en su primera exposición, Milán, Galleria Françoise Lambert, enero de 1972.

Rosler añadió un hito a la práctica con esta sola obra. *The Bowery* yuxtaponía una serie de fotografías de fachadas ruinosas, en las que no se ve a ninguna persona, con una lista completa de expresiones del argot americano referidas al borracho y la borrachera, desde las familiares a las crípticas, desde las más caprichosas a las más deprimentes. La intensidad antiexpresiva en la combinación de texto y fotografía desafía tanto al *pathos* corriente como a la paráfrasis crítica. Y esta rigurosa regulación formal y exactitud documental está a su vez respaldada por el precedente fundamental de *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (*Shaplosky et al. Manhattan Real Estate Holdings, un sistema social en tiempo real, en un supuesto 1 de mayo, 1971*; figs. 79 y 80), de Hans Haacke, que enmarcaba el sistema económico subyacente al deterioro y la precariedad de vida en el medio urbano[14]. Ahí el artista operaba enteramente dentro de la lógica sistémica y serial establecida que gobernaba el arte avanzado del momento. Pero con sólo introducir un cambio plausible en el tema así sistematizado –en este caso, la red tupida, clandestina, de propietarios de otra red fabulosamente lucrativa de propiedades en barriadas– hizo toda una radiografía económica de la geografía y el sistema de clases de la ciudad de

[14] *Hans Haacke: Unfinished Business*, catálogo de exposición, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1986, pp. 92-97; también produjo una pieza paralela, *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, reproducida en pp. 88-91.

80. Hans Haacke, *Shaplosky et al.*, 1971 Detalle.

Nueva York. *Shapolsky et al.* creó un modo de descripción igualmente allende la paráfrasis crítica, que luego desembarcó en el mundo artístico con consecuencias notoriamente explosivas, como cuando el director y el consejo del museo Guggenheim vedaron su exposición[15].

Además del esquema estrictamente referencial establecido en estos ejemplos, Williams también comparte el reconocimiento por Haacke de la composición del público, como quedó manifiesto en los votos y los perfiles de los visitantes que este último obtuvo en varias instalaciones de 1969 a 1973[16]. *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)* lleva esta preocupación aún más allá en sus elecciones del material primario, forzando al espectador de la galería a entrar con la imaginación en un espacio directamente análogo, pero diferente, de confrontación entre exposiciones y espectadores. Williams contó *in absentia* al público alternativo atraído por las flores de vidrio de Harvard con el fin de anular la observación mordaz de la comunicación fallida comúnmente hecha al conceptualismo ortodoxo. En este espacio, el artista no está en situación de hacer juicios sobre competencia, cuando tiene que compartir la incompetencia de muchos de los visitantes –y es probable estar por debajo de ciertos aficionados realmente admirables a la horticultura (pues los públicos de museos y galerías son más variados y más atentos al trabajo difícil de lo que muchos profesionales del arte reconocen–). A pesar de las conclusiones pesimistas de Art & Language, entre otras publicaciones, las pretensiones de los ostentosos amantes del arte nunca deben confundirse con el estado potencial de algunos o de todos los públicos.

El aura persistente puede resultar agobiante cuando rodea a los objetos de arte, pero existe en toda forma de reliquia, que necesariamente es un almacén de memoria, y de una reliquia puede hacerse un uso crítico sin merma de sus otras funciones. El primer arte conceptual había tomado la obra de arte, convencionalmente entendida como una síntesis de expresión visual cálidamente subjetiva, y la había sometido a categorías fríamente utilitarias de información. Williams tomó una dirección diametralmente opuesta: partiendo de taxonomías abstractas (una científica y otra ética y política), procedió a representarlas a través de sus tomas de objetos visuales existentes, observando estrictamente los requisitos de la racionalidad administrativa. Pero con estos mismos medios alcanzó la profundidad subjetiva, la inseparabilidad de sentimiento y forma, antes convincentemente prometida por medios artísticos tradicionales, al tiempo que investía a la obra de una inteligencia moral de todo punto contemporánea.

* * *

Al final de la serie de veintisiete fotografías y sus leyendas de *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*, Williams colocó una única imagen, titulada *Brasil* (fig. 81), que

[15] Para un relato reciente de este incidente, véase Rosalyn DEUTSCHE, «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum», en *ibid.*, pp. 20-37.

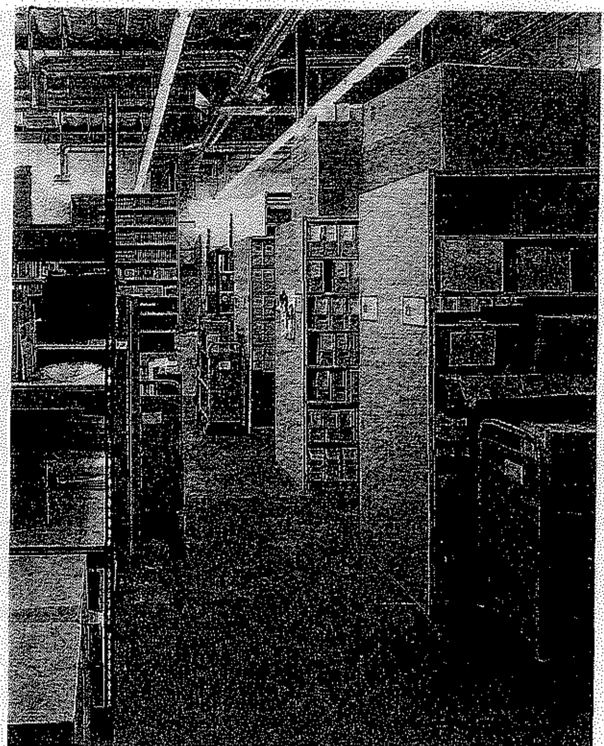
[16] Véase *ibid.*, pp. 76-79, 82-87, 98-106.



81. Christopher Williams, *Angola to Vietnam** (*De Angola a Vietnam*), 1989. Detalle. (*Brasil*. Cubierta de *Elle*, 15 de agosto de 1988. Impresión en *offset* de seis colores sobre papel; acabado con película brillante, 29,7 x 22,7 cm.)

no era sino una portada de la edición francesa de la revista de modas *Elle* en la que aparecen los rostros sonrientes de un grupo de modelos multiétnico, llevando cada una un gorro etiquetado con su país de origen. Éste era un palimpsesto más, un espantoso mapa del mundo salido de la producción multinacional de imágenes. Sin ninguna moralización declamatoria, pone el dedo en la conexión entre consumo global y represión global, una apreciación que debe mucho de su fuerza a la llamativa disparidad entre fotografía de calidad y puro *ready-made*.

En el plano de los ejercicios comparativos en arte, *Brasil* ponía hábilmente en evidencia a ciertos apropiadores de imágenes, los llamados simulacionistas, que habían gozado de un breve éxito en los últimos años ochenta ilustrando el entusiasmo académico por la idea de una cultura posmoderna saturada de imágenes. Los pone en evidencia porque la penetración política de la apropiación de Williams cuenta con la completa no identidad, con la solución de continuidad, entre *Brasil* y el universo de imágenes al que materialmente pertenece hasta la última molécula: la portada enmarcada no es imagen publicitaria más marco irónico; es un indicador de la quiebra total



82. Christopher Williams, *The Archives of the History of Art, The Getty Center for the History of Art and Humanities* (*Archivos de Historia del Arte. Centro Getty para la Historia del Arte y las Humanidades*), 1991. Positivo de gelatina de plata.

de la imaginería administrada, una cancelación inapelable de lo visual llevada a cabo de forma paradójicamente visible[17].

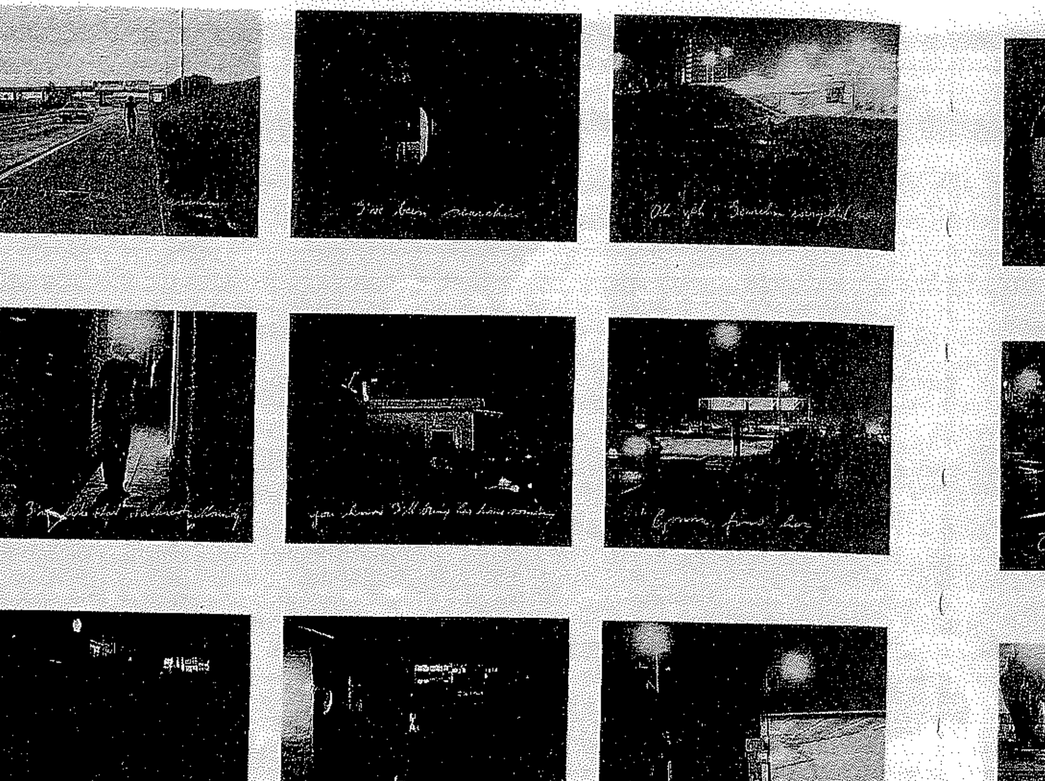
Este recurso también probó ser la clave de otro retorno, éste más recóndito, a la historia del arte conceptual. La repetición *Brazil/Brasil* señalaba un país que aparecía a la vez en la lista de Amnistía Internacional y en la portada de *Elle*. En *Bouquet* (*Ramillete*; 1991), Williams redobló sus referencias cruzadas y desplazadas, confrontando la lista de países confeccionada en la fotografía de la revista con un mapa botánico del mundo para generar los nombres de ocho variedades de flores catalogadas como especies vivas. Luego recurrió al diseñador floral de Los Ángeles Robert C. Smith para combinar las flores cortadas sobre una mesa cubierta con un tapete de damasco. En el centro de la obra hay una fotografía en color del arreglo de Smith (fig. 83).

En la versión publicada de la pieza aparece también un frontispicio sencillo y monócromo que muestra los Archivos de Historia del Arte conservados por el Getty

[17] Para una oportuna e iluminadora reflexión (aunque de título poco elegante) sobre el vínculo entre sentimiento multiculturalista y las demandas del *marketing* internacional, véase David Rieff, «Multiculturalism's Silent Partner: It's the Newly Globalized Consumer Economy, Stupid», en *Harper's Magazine*, CCLXXXVII, agosto de 1993, pp. 62-72; más o menos, *Brasil* pone de relieve los mismos aspectos de forma instantánea.



83. Christopher Williams, *Bouquet, for Bas Jan Ader and Christopher D'Arcangelo (Ramillete para Bas Jan Ader y Christopher D'Arcangelo),* 1991. Detalle (fotografía enmarcada de 73,7 x 82,9 cm.)



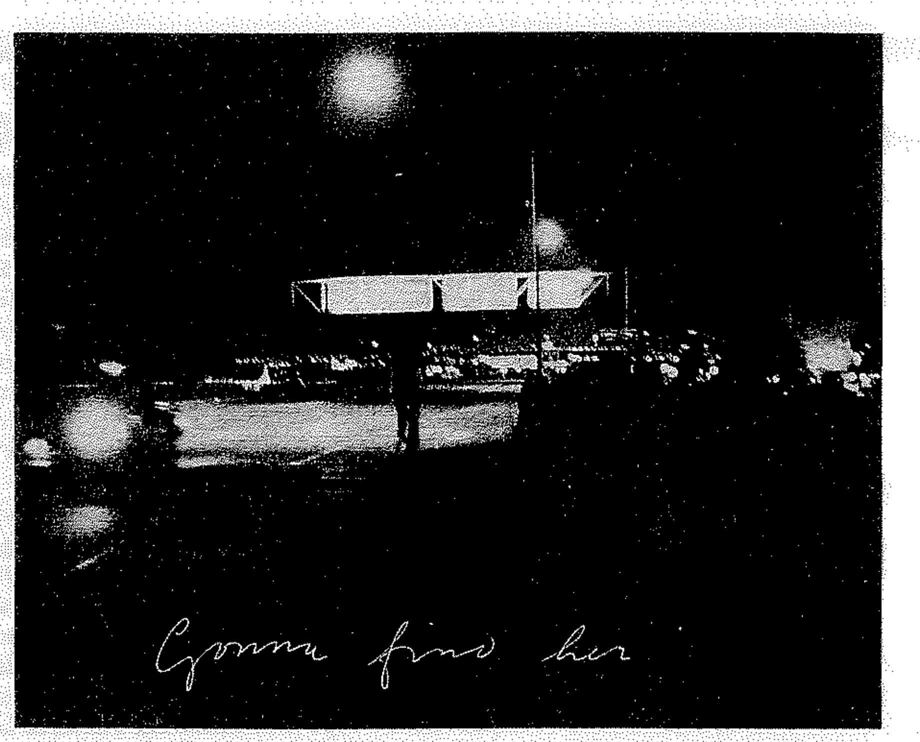
84. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles) (En busca del milagro [Una noche en Los Angeles])*, 1973. 18 fotografías con tinta blanca, de 20,3 x 25,4 cm. cada una. Todas llevan una inscripción en blanco de versos de *Searchin'*, de Jerry Leiber y Mike Stoller. Londres, colección privada.

Center for the History of Art and the Humanities en un almacén del distrito de Marina del Rey de Los Ángeles (fig. 82)[18]. Para Wall, el arte conceptual evidencia la cripta en que el arte se convierte cuando se traduce a información; Williams muestra un *ready-made* sustitutivo de este modo de representación característicamente disminuido y hermético. Pero, como en sus primeras piezas, Williams inmediatamente cambia la resonancia de morbosidad institucional en otra de pérdida humana real, dedicando la instalación a dos artistas conceptuales que se quitaron la vida: Bas Jan Ader y Christopher D'Arcangelo.

[18] Véase Christopher Williams, *Bouquet, for Bas Jan Ader and Christopher d'Arcangelo*, Colonia, galería Max Hetzler, 1991. Louise Lawler, Allen Ruppersberg y Catherine Gudis me dieron consejos e información que resultaron muy valiosos para mi investigación de esta sección del ensayo.



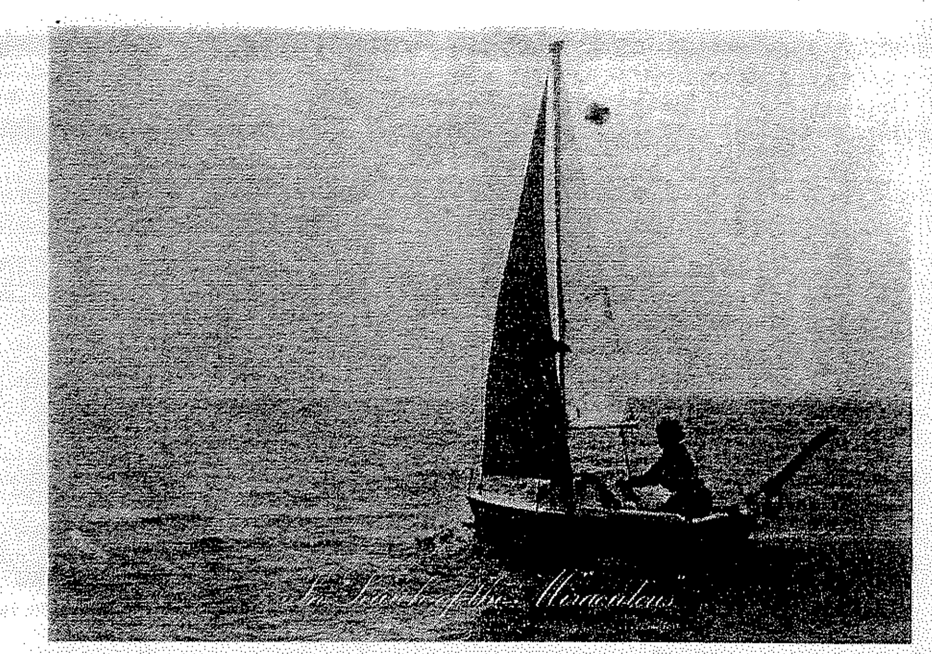
Los medios deliberadamente solipsistas usados por Williams para generar las variedades botánicas de *Bouquet (Ramillete)* reproducen el hermetismo, tan frecuentemente adoptado por el arte conceptual, como suscitación de formas inapropiadas de atención y, simultáneamente, protección frente a ellas. Al mismo tiempo, los referentes declarados y el tema vernáculo de la fotografía fuerzan al espectador comprometido a encarar una gran laguna en la memoria colectiva. Las relaciones existentes de obras de arte conceptual son notablemente selectivas; su énfasis en las lecciones de un episodio concluido limita el análisis a un alto nivel de abstracción; las obras individuales entran en estas listas sólo si ejemplifican una característica general, si apelan a condiciones generales y además lo hacen con particular intensidad y energía. Pero la tarea de recuperar el potencial vivo del conceptualismo requiere el conocimiento más amplio posible de sus precedentes. Ader y D'Arcangelo concluyeron sus carreras persiguiendo formas diferentes, pero igualmente extremas, de autoanulación, hasta el punto de que ambos pueden valer como representantes de un continente perdido de



85. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles) (En busca del milagro [Una noche en Los Ángeles])*, 1973. Detalle. Londres, colección privada.

actividad olvidada. *Bouquet (Ramillete)* es un ejemplo de obra de arte que demanda ulterior estudio no sólo por parte del historiador profesional, sino también del historiador que hay dentro de cada espectador serio.

Si Ader no hubiera desaparecido en 1975 en el mar, durante un intento de completar su *performance* de tres partes *In Search of the Miraculous (En busca del milagro)*, su reconocimiento posterior habría sido sustancial. El segundo elemento de su obra, concluida en 1973, encarna mucho de esta promesa. Subtitulada *One Night in Los Angeles (Una noche en Los Ángeles*; figs. 84 y 85), documenta un viaje de anochecer a amanecer realizado a pie por el artista desde un valle interior del sur de California hasta el mar. Las evocaciones del lugar y su mitología son múltiples: las autopistas (a lo largo de las cuales se olvida el andar), las escenas de crimen nocturno del *film noir* de Hollywood: el Pacífico como punto final de la migración al oeste. La presencia ligera, indistinta de Ader es duplicada en otro registro por una voz contrastante enfática y rítmicamente áspera, transcrita con letras blancas en una única línea que recorre las filas de imágenes. En esta secuencia, cada fotografía está reforzada por una frase de *Searchin'*, uno de los éxitos de los Coasters de 1957 (escrito por Jerry Lieber y Mike Stoller, su narrador invoca, mientras busca a su amante, a los detectives de novela barata



86. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (En busca del milagro)*, julio de 1975. Boletín, Art and Project Gallery, Amsterdam. Collection Estate of Bas Jan Ader.

Sam Spade y Bulldog Drummond). Incluso los espectadores que nunca han oído la canción siguen su ritmo alegre; la línea escrita da a la pieza movimiento y garbo, se burla de cualquier incipiente importancia que ésta pudiera darse a sí misma y, gracias a su buen humor, trata de dar un caráter conmovedor al tema enlazado de la búsqueda.

El conocimiento de lo que vino después puede hacer que dicho carácter resulte casi insoportable. El tercer elemento de *In Search of the Miraculous (En busca del milagro)* constituía una continuación literal desde la última fotografía de *One Night in Los Angeles (Una noche en Los Ángeles)*, aunque el autor cambió su punto de partida de la costa oeste a la costa este, mirando hacia sus orígenes europeos. En 1974 concibió la idea de acabar la obra con una travesía en solitario en un pequeño velero desde Cape Cod hasta Cornwall, en Gran Bretaña (un salto locamente ambicioso que superaba a *B.C. Mexico*, de Chris Burden (1973). Durante la primavera del año siguiente, su idea se convirtió en proyecto firme, que empezó a realizar con aparentes expectativas de éxito: lo había organizado todo para ofrecer una muestra documental de aquel proyecto en Amsterdam (fig. 86), y se habían hecho planes para explotar el éxito de la travesía de sesenta días con ulteriores exposiciones de material relacionado con su proeza[19].

[19] Véase Paul ANDRIESE, *Bas Jan Ader*, Amsterdam, Openbaar Kunstbezit, 1988, pp. 82-83 y 89-90 (estoy agradecido a Patrick Painter por proporcionarme este documento).



87. Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You (Estoy demasiado triste para contártelo)*, 13 de septiembre de 1970. Tarjeta postal, 8,8 x 13,8 cms.

Pero a todos estos signos de sensacionalismo calculado al servicio de la carrera se opusieron la fragilidad de su embarcación de trece pies y el hecho de que, a pesar de tener cierta experiencia en botes, no estuviera como navegante en el nivel requerido. El viaje no recuerda tanto la incursión de Robinson Crusoe, de Burden, en el Mar de Cortés como la aventura suicida por el golfo de México del inestable provocador dada Arthur Craven. Deliberadamente o no, la aventura de Ader estuvo llena de imprudencias, y fue lo más parecido a un suicidio.

El día 9 de julio de 1975 se hace a la mar desde Cape Cod con destino a Falmouth (Inglaterra). Estima que el viaje durará sesenta días. Para registrar las incidencias del viaje, lleva consigo una cámara y un magnetófono. Art & Project, la galería de Ader, publica en julio de 1975 un boletín, diseñado por él, que hace publicidad de este viaje en *In Search of the Miraculous*. El boletín consiste en una gran fotografía de Ader en su embarcación sobre el mar y la partitura de la canción «Life on the Ocean Wave». Ocean Wave es también el nombre del barco. Se llegó a acuerdos con el Groninger Museum para hacer una exposición que constituiría la tercera parte del tríptico. (p. 82)

Sobre la pieza de Burden, véase su propia descripción en Ayres y Schimmel, *Chris Burden*, p. 62:

Newspace, Newport Beach, California 25 de mayo - 10 de junio de 1973. Había recalado en San Felipe, México, en el Mar de Cortés. En un pequeño *kayak* de tela remé hacia el sur hasta una playa remota, con algo de agua dentro. Sobreviví allí once días; la temperatura media del día era de 120 grados F. El día 7 de junio remé de vuelta a San Felipe y fui conducido a Los Ángeles. Newspace había anunciado la pieza, y durante mi estancia en México una nota informó de mi ausencia a los visitantes de la galería. El día 10 de junio, ya en Newspace, exhibí una película corta de mi periplo y leí el diario que había escrito en el transcurso del mismo.

Aunque holandés de nacimiento, Ader había recibido la mayor parte de su formación artística en el sur de California, sumándose a la primera ola de conceptualismo de la costa oeste a fines de la década de los sesenta (el catálogo de Williams recoge la pieza con forma de trajeta postal *I'm Too Sad to Tell You (Estoy demasiado triste para contártelo)*, de 1970 [fig. 87])[20]. Casi enteramente eclipsado desde entonces por las carreras imparables de Burden y Bruce Nauman, en este estadio su obra operaba en un territorio similar, incluyendo la traducción a *performances* de construcciones verbales elementales –notablemente una serie de fotografías y películas sobre caídas, como la provocada desde el tejado de su *bungalow* de California o la caída a un canal de Amsterdam desde una bicicleta–. El ramo de flores horizontal de Williams refleja con sencillez similar las *performances* de caídas y el momento terrible, y no presenciado, en que Ader debió de haber salido despedido de su bote (que se halló seis meses después medio sumergido en la costa de Irlanda). Y la posición y el encuadre del ramo son un eco del monumento de Williams al martirio político en *Angola to Vietnam** *(De Angola a Vietnam)*.

Al mismo tiempo, *Bouquet (Ramillete)* abandona este aire funerario evocando el humor de la obra de Ader, notablemente evidente en un fotomontaje sin título (fig. 89) y en el vídeo *Primary Time (Tiempo primario)*, de 1974, donde Ader componía y descomponía torpemente un ramo de flores en un jarrón. Quitando y poniendo tallos, usando una reserva de flores dispersa sobre una mesa fuera del encuadre de la cámara, sus actos van cambiando gradualmente el arreglo hasta hacer que domine uno de sus tres colores principales. Cuando se consigue un color único, el lento y aparentemente desorientado procedimiento empieza de nuevo, pasando lentamente a través de la heterogeneidad a otra composición monócroma. En *Bouquet (Ramillete)* hay como una tardía reaparición de las flores que había en aquella mesa invisible, cuando Ader llevó

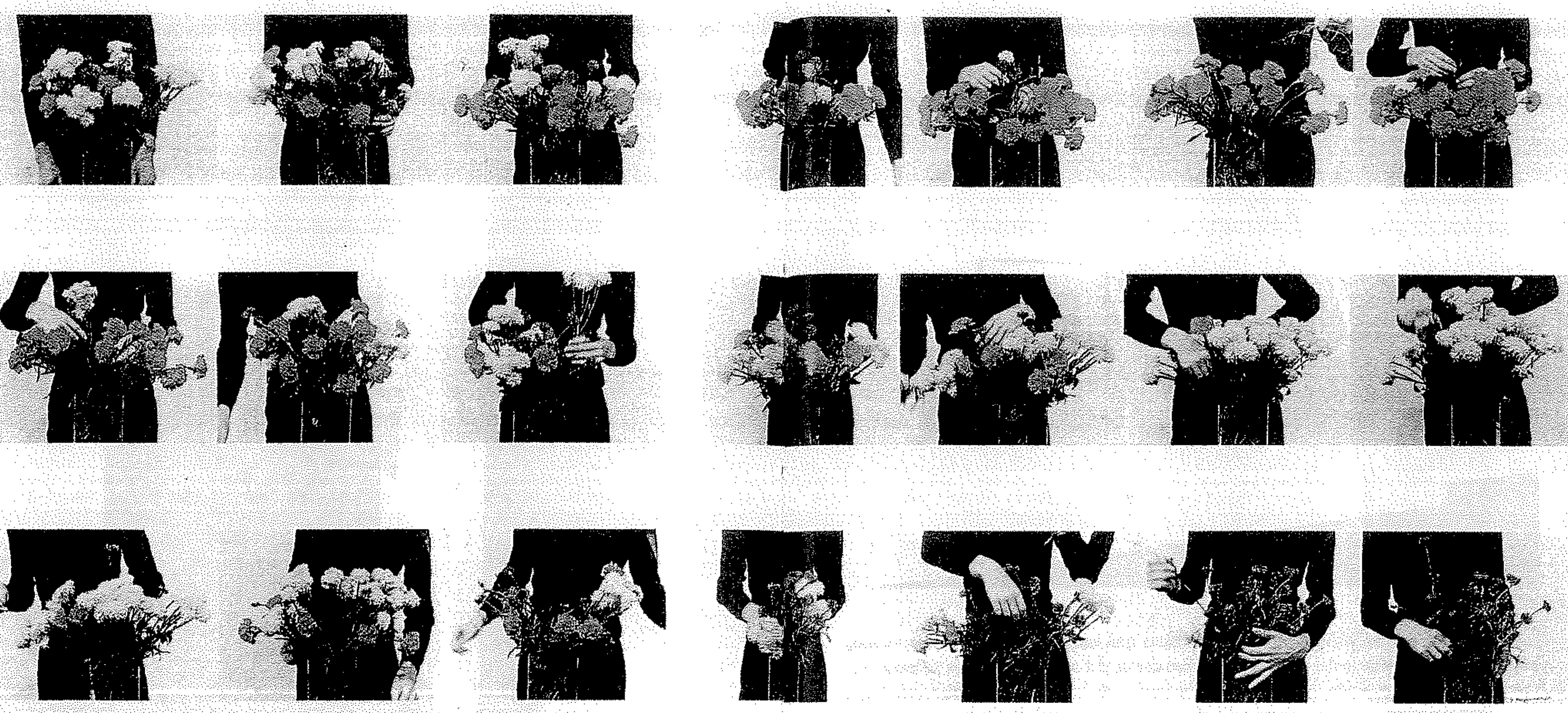
88. Christopher D'Arcangelo, *Thirty Days Work (El trabajo de treinta días)*, 1978. Anuncio, 13,5 x 34,8 cm.

The Work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within the space.

Nov. 9—
30 days work:
1,450 sq. ft.
Function by Peter Nadin
Design by function
Execution by Peter Nadin , Christopher D'Arcangelo and Nick Lawson
Materials: Compound, Drywall, Wood, Nails, Paint.

***We have joined together to execute functional constructions and to alter or refurbish existing structures as a means of surviving in a capitalist economy.**

20 Andriesse, *Ader*, pp. 86-87.

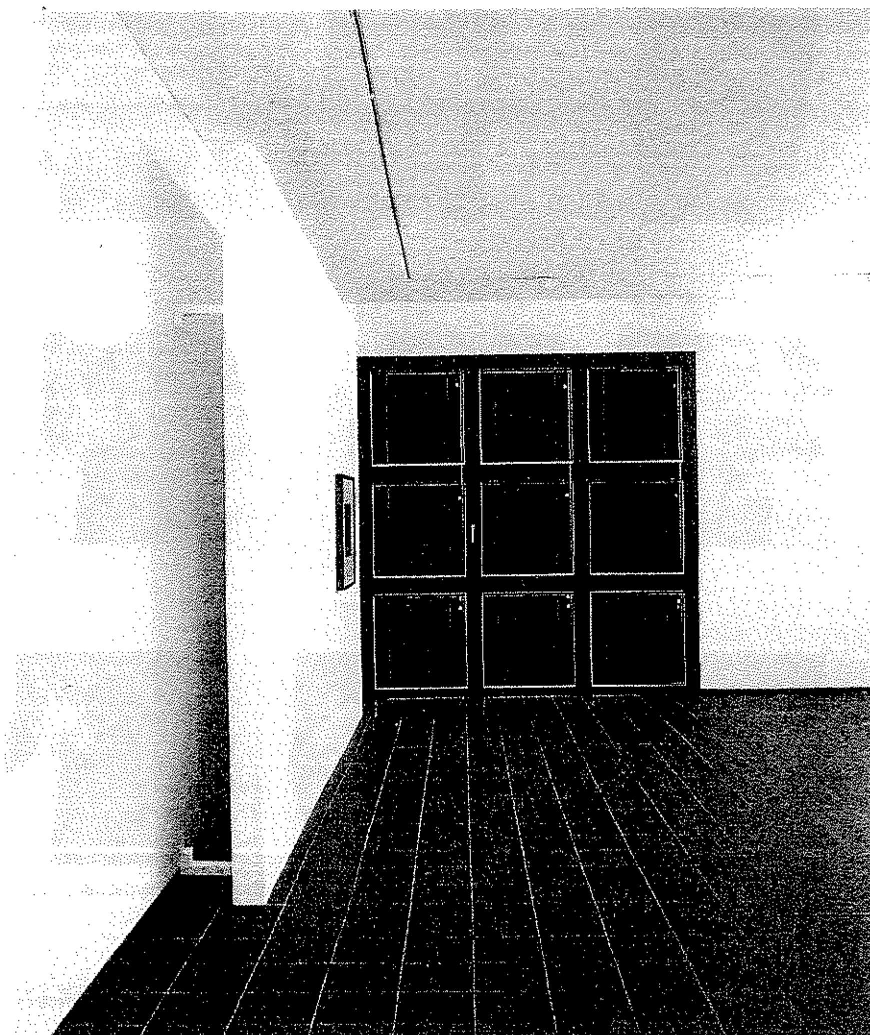


89. Bas Jan Ader, *Untitled (flowerwork) (Sin título [disposición floral])*, 1974. 21 fotografías en color de 27,8 x 36 cm. cada una.

a cabo su homenaje irónico, más bien guasón, a Mondrian, Rietveld y los clichés florales sobre su país natal.

El eclipse de la carrera desorganizada, pero pujante, de Ader alcanzó a éste en un arrebato de autodramatización romántica, incluso mística; desde el principio quiso emular la oscuridad de D'Arcangelo como creador individual. En una importante exposición colectiva de 1978 en Artists Space –que contribuyó a lanzar a la fama a sus participantes–, su aportación consistió en el retirada de su nombre de la instalación, el catálogo y la publicidad. Ninguna otra intervención ha podido causar mayores dificultades a la crítica y al historiador, en el sentido de que toda mención de la pieza de D'Arcangelo destruiría los cimientos de su existencia; y, con su participación, probablemente sea imposible citar las aportaciones de los otros tres artistas sin que ocurra lo mismo (por lo que aquí hay que guardar silencio).

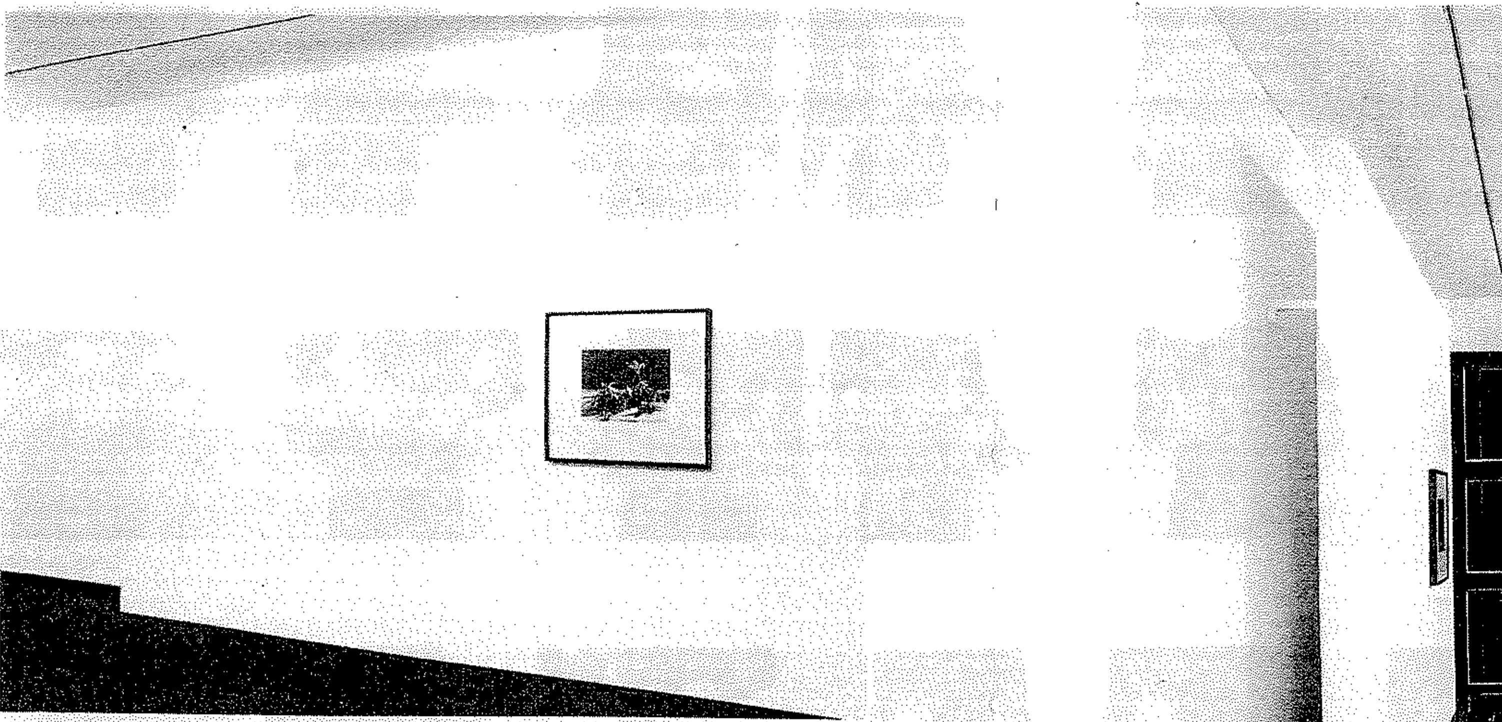
El grueso de la obra de D'Arcangelo, a la que su inesperado suicidio en 1979 puso término, incluía labores de carpintería utilitaria (generalmente alteraciones espaciales de áticos de Nueva York) como obras de arte, que el artista definía en términos del trabajo y los materiales más que del aspecto fenoménico que éstos pudieran tener. En la instalación de *Bouquet (Ramillete)*, Williams colgó la fotografía floral enmarcada en una pared provisional que había fuera del espacio de la galería (fig. 90). Esta placa de yeso está en perfecta consonancia con los materiales especificados en *Thirty Days Work (El trabajo de treinta días)*, un espacio de exposición que D'Arcangelo había dispuesto con Peter Nadin y Nick Lawson en el n.° 84 de West Broadway, en Nueva York, como ejercicio preparatorio para una muestra de 1979 que incluyó a Nadin, Dan Graham, Louise Lawler y Lawrence Weiner (fig. 88). En su extrusión positiva de lo que antes era un tema de fondo deliberadamente anónimo, Williams puso a trabajar ciertas metáforas obvias: el entierro de la obra de D'Arcangelo como parte de su premisa



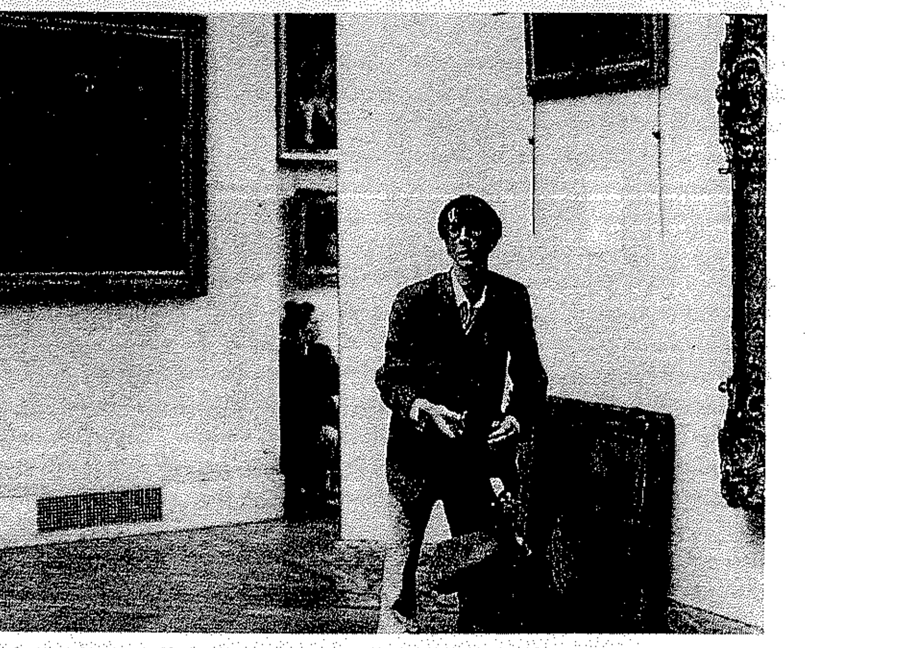
convierte la pared de Williams en algo así como una tumba del artista desconocido; hace recordar la fantasía del período del «trabajador del arte» en los años setenta; extrae de la historia perdida una deflación «artística» de la pretenciosa fenomenología del minimalismo que puede ponerse al lado de la obra seminal de Graham *Homes for America (Casas para América),* de 1966[21]. Si *Homes* usó un disfraz difícil de detectar sobre su fondo de revista de arte (algo ya discutido en «La vida sencilla» [págs. 186-187]), la obra colaborativa de D'Arcangelo no pocas veces debía la parte más sustancial de su existencia a la tarjeta postal que anunciaba la exposición, sin la cual ésta habría sido más o menos inaccesible a los espectadores que conoció.

La aparición pública de *Bouquet (Ramillete)* coexiste con otro modo de presentación: los propietarios privados de la obra (que existe como una múltiple edición) pueden o no haber construido la misma pared, pero, en ausencia de ella, la fotografía enmarcada debe estar apoyada más que colgada en una pared existente (fig. 90). Esta posición oferente al nivel del suelo hace recordar un segundo aspecto de la práctica de

[21] Wall considera esta última obra como la única pieza de arte conceptual que no ha tratado un tema irónicamente (*Kammerspiel*, p. 28), y este tema es el de la coincidencia oculta entre los principios minimalistas y la lógica de la producción de viviendas en la posguerra bajo las condiciones de inflación debidas a los gastos militares. Pero es posible que en ambos terrenos, el lógico y el histórico, no exista una sola excepción.

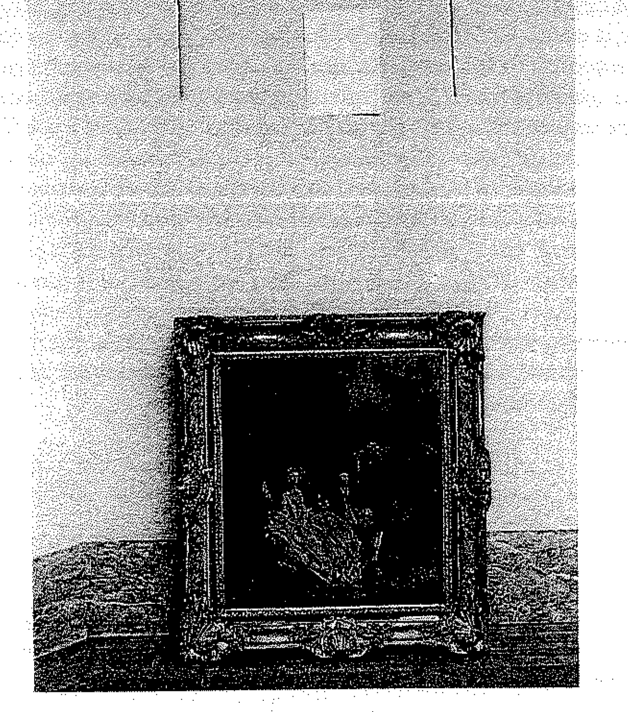


90 (y pág. anterior). Christopher Williams, *Bouquet (Ramillete).* Dos vistas de la instalación en la galería.



91 (y pág. siguiente) Christopher D'Arcangelo, *performance*, c.1976. Secuencia de la acción, París, Musée du Louvre.





D'Arcangelo perteneciente al orden de la *performance*, de cuando entraba en museos y colocaba subrepticiamente pinturas en el suelo apoyadas en una pared (fig. 91). En *Bouquet (Ramillete)* reaparece constantemente un motivo ritualista de caída, sacrificio y conmemoración, en este caso cifrado en una sencilla instrucción referente a su colocación en una sala.

Las complejas investigaciones que suscitó la pieza (aquí sólo esbozadas) transforman el arte conceptual de algo frío e intemporal en un drama de vidas arrastradas hacia traicioneros arrecifes emocionales. Esta mutación tiene su riesgo en una cultura intelectual posmoderna imbuida de sospecha hacia toda referencia, especialmente hacia las temáticas de autosacrificio en biografías de artistas. Pero una actitud de superioridad complaciente hacia los sufrimientos y las pérdidas reales que el compromiso artístico puede acarrear es, como aclara Williams, propio de un régimen de ignorancia de la historia del arte. Y en estos dos casos, el impacto de *Bouquet (Ramillete)*, su poder de excitar la curiosidad, de hecho ha empezado a disipar un tanto esta indiferencia[22].

Pero hay que decir que, para lograr todo esto, Williams se arriesga a pagar un precio estético y ético potencialmente elevado. Este riesgo no es tan grande en el caso de la fotografía-tributo a Ader, respaldada como está por su participación en el sistema de *Angola to Vietnam* (De Angola a Vietnam)*, y congruente como es con la vistosidad pública de su tema (aunque el notable éxito de la pieza conlleva el peligro de animar a otros a hacer de Ader una figura de culto retrospectivamente romantizada, desbaratando necesariamente, una y otra vez, la profunda amnesia exigida). Llamar la atención sobre la desesperación privada de D'Arcangelo es más que una intrusión, sobre todo porque la empresa de una narrativa histórica no puede hacer otra cosa que violar la feroz reticencia de la obra del artista. La pared instalada en una galería en los años noventa puede aparecer como una arquitectura extraña, perteneciente a otra época y a otra serie de prioridades éticas. Pero, al citar *Thirty Days Work (El trabajo de treinta días)* como un objeto delimitado –la antítesis fenoménica de lo que antes representaba–, *Bouquet (Ramillete)* adquiere la condición de lo meramente visual. Tiene su importancia el que la pieza tenga que hacer este sacrificio de un estado imaginario de integridad; este gesto en sí mismo constituye un tributo a la severidad de su predecesor, y su riesgo de llegar a un compromiso ha probado ser la condición de todo cuanto puede decirse de su tema. La solidez de la pared marca un límite temporal que separa el tiempo durante el cual las intenciones de D'Arcangelo eran respetadas por el silencio de un futuro que no puede permitirse ese respeto, no sea que pierda toda memoria de por qué estas intenciones importaban.

[22] Véase James ROBERTS, «Bas Jan Ader: the Artist Who Fell from Grace with the Sea», en *Frieze*, verano de 1994, pp. 32-35, así como el reflexivo e informado artículo de Collier Schorr «This Side of Paradise», en *Frieze*, verano de 1994, pp. 35-37.

AGRADECIMIENTOS

Este libro pide algo más que las habituales manifestaciones de gratitud, pues se compone de escritos encargados o sugeridos por otros. El primer ensayo, «Modernidad y cultura de masas en las artes visuales», lo redacté en 1980 como una expresión de consternación ante los malentendidos históricos encerrados en el anuncio triunfal, escuchado en numerosos sectores, de que había advenido la era posmoderna. En aquella época me hallaba enfrascado en investigaciones sobre la Francia del siglo XVII, y mis pensamientos al respecto no tuvieron una salida inmediata hasta que me llegó una invitación de Serge Guilbaut, David Solkin y Benjamin H.D. Buchloh para participar en 1981 en su serie de memorables conferencias sobre el tema «Modernismo y modernidad» en la universidad de la Columbia Británica. Mi comunicación pretendía documentar la riqueza de la tradición moderna precisamente en aquellos atributos que tan confiadamente se arrogaba aquel recién nacido posmodernismo. La prueba estaba en la dependencia que, desde la década de 1960, acusaban los estilos vivos de expresión vernácula respecto de los precedentes de la misma en el arte cultivado –un desarrollo que reflejaba la dependencia inversa del arte cultivado respecto del vernáculo, la cual había prevalecido desde los inicios del arte moderno a mediados del siglo XIX–. En la posterior publicación de la serie de conferencias, los organizadores me permitieron generosamente preparar un ensayo mucho más largo, pues parecía conveniente que estuvieran representadas las diversas ramas de la teoría de la cultura que entonces se acogían en bloque al postulado de la posmodernidad y al turbulento renacimiento de la historia social del arte. También quiero manifestar mi agradecimiento a Chantal Pontbriand, Yves Michaud, Stefan Germer e Isabelle Graw por difundir mi trabajo en francés y en alemán (en *Parachute*, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* y *Texte zur Kunst*). Durante su prolongada existencia impresa he intentado ajustar la argumentación y relajar la prosa de este ensayo, y el resultado de este último esfuerzo es la presente versión.

Mis esfuerzos dedicados a la producción contemporánea habrían acabado aquí si Elisabeth Sussman y David Joselit no hubieran visto en «Modernidad y cultura de masas» un potencial que podría utilizarse para el catálogo de su exposición de 1987 *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. El resultado fue el

ensayo «El retorno de Hank Herron», que se publica aquí revisado. El texto con que primitivamente concluía –un examen de las referencias tópicas en las primeras pinturas de Andy Warhol– acabó dando origen a un artículo independiente, «*Saturday Disasters*: Rastro y referencia en el primer Warhol», que Nancy Marmer me encargó en 1987 para *Art in America* con ocasión de la muerte del artista. Posteriormente apareció, con algunas revisiones necesarias, como parte del libro colectivo, editado por Sege Guilbaut, *Reconstructing Modernism* (Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1990), y en traducción francesa encargada por Daniel Soutif para los *Cahiers du Musée national d'art moderne* (en este proceso, las inteligentes correcciones de Debi Edelstein fueron de un valor inestimable). La presente conclusión de «Hank Herron» está tomada de un ensayo posterior que amplió algunos de sus temas latentes. Edmond Charrière y Catherine Quéloz, del Musée de Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, encargaron en 1990 a unos cuantos autores ensayos sobre el legado de la década de 1960, especialmente acerca del desacuerdo proclamado por varios artistas de aquel período con las demandas del mercado del arte. Mi aportación apareció con el título «Art contemporain et marché de théorie» en el catálogo de la exposición *Extra Muros: Art suisse contemporain*.

En 1987, Elizabeth Sussman y David Joselit me habían incitado de nuevo a un compromiso directo con el arte de entonces que ellos estaban seleccionando para el Binational Show, un intercambio de exposiciones entre el Boston ICA y la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf. Las visitas de estudio que hice como parte de esta responsabilidad mía me ayudaron a reflexionar sobre las demandas prácticas e intelectuales de artistas que tomaban decisiones concretas en la composición de sus obras (debo expresar aquí mi agradecimiento especialmente a Robert Gober, Annette Lemieux, Lorna Simpson y James Welling). El ensayo resultante, publicado con el título «Versiones de lo pastoral en el arte americano reciente», supuso una nueva visita al territorio de «Modernidad y cultura de masas», pero provisto de un mapa más detallado y hecho con un sistema cartográfico algo diferente. En versiones posteriores de este trabajo he intentado extender la aplicación de su enfoque, poniendo énfasis en cuestiones desatendidas del género. Thierry Raspail me encargó una revisión: «Une vie plus simple: Essai sur la pastorale dans l'art d'aujourd'hui», como comentario de la Bienal de Lyón de 1991. Ella dio a su vez origen a la versión aquí publicada: «La vida sencilla: el pastoralismo y la persistencia de los géneros en el arte reciente», reimpresa sin modificación sustancial en la revista *October* en 1993. Los directores de la revista, Benjamin H.D. Buchloh y Hal Foster, junto con Rosalind Krauss y Annette Michelson, fueron generosos en el espacio y en los consejos, permitiéndome ordenar allí mis pensamientos.

Durante este período de evolución intenté hacer de este ensayo un *pendant*, equivalente en alcance y en sustancia, de «Modernidad y cultura de masas», y los dos ensayos son como signos de paréntesis, uno inicial y el otro final, que encierran el grueso de este libro. El impulso para producir esta obra se lo debo en gran medida a mi continua vinculación a *Artforum*. El director, Jack Bankowsky, me incitó a escribir sobre temas más actuales, principalmente sobre arte y exposiciones recientes, y al comienzo de esta labor no pude menos de confiar en la perspicacia editorial de Deborah

Drier. El sometimiento repetido a los plazos editoriales sirve de disciplina a cualquier escritor; David Frankel, Sydeny Pokorny y Stephen Ellis me evitaron estrecheces a este respecto y mejoraron los resultados. Esta colección incluye el texto de un ensayo, «El envejecimiento de la crítica», que me fue encargado en 1993 para el número conmemorativo del treinta aniversario de *Artforum*, así como otra colaboración del mismo año para esta revista, titulado «Iluminaciones profanas: la historia social de Jeff Wall», que Jack vio acertadamente como una oportunidad para que yo diese forma explícita a mis compromisos históricos y críticos.

«Fotografías hechas a mano y representaciones desamparadas» debe su existencia a la Tate Gallery y a la revista *October*. Richard Humphries y Sean Rainbird, de la Tate Gallery, me invitaron a participar en el simposio dedicado a la exposición retrospectiva de Gerhard Richter de 1991. Benjamin H.D. Buchloh incluyó luego mi comunicación en un número especial de *October* dedicado a Richter y basado en el simposio. Benjamin también me invitó a su curso sobre los modos de enfocar la pintura de la Escuela de Nueva York en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Berlín de 1992. La inclusión del ensayo «La formación de la Escuela de Nueva York: el *Mural* de Jackson Pollock y Peggy Guggenheim», escrito para aquella ocasión, me ha permitido proveer a esta colección de un detallado *case study* del período formativo de la vanguardia americana. Otra conferencia dio origen al único ensayo no previamente publicado de los aquí incluidos: «Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil», producto de una invitación de Lewis Johnson para participar en su curso sobre la «Desfiguración en el arte», en el marco de las conferencias de 1992 de la Asociación de Historiadores del Arte. El tema me ofrecía una oportunidad obvia y bienvenida de hablar sobre la obra del último Gordon Matta-Clark.

Los dos ensayos más recientes fueron escritos en el verano de 1994, y son producto de invitaciones a escribir ensayos para catálogos de artistas concretos. Lisa Dennison, del Museo Guggenheim, me animó, cuando planeaba su exposición retrospectiva de 1995 dedicada a Ross Bleckner, a entresacar y analizar aspectos de la pintura de este artista. El resultado fue «Tensión superficial», que parecía formar pareja de un modo natural con «Fotografías hechas a mano y representaciones desamparadas» en el orden interno de esta colección. Deborah Drier, que editó el catálogo, dio una razón más de por qué sigue contándose entre los mejores editores de publicaciones sobre arte contemporáneo.

Sherri Geldin, del Wexner Center for the Arts, encargó el ensayo que me permitió escribir las últimas palabras que estaba deseando escribir, un ensayo más actual y abierto que siguiera a «La vida sencilla». «Historias no escritas del arte conceptual» apareció primero en el catálogo de la exposición del Wexner Center dedicada a Christopher Williams y Albert Oehlen. A su editora, Catherine Gudis, y a Louise Lawler, Allan Ruppersberg y William Wood, debo inestimables informaciones y consejos. La parte más sustancial del trabajo la ensayé en una conversación dentro de un debate organizado por Knight Landesman para *Artforum* en el Drawing Center de Nueva York; la versión publicada se benefició no poco de los puntos tratados en la discusión por Rosalind Krauss.

Además de las personas mencionadas hasta aquí, debo incluir a otras más cuyas conversaciones conmigo a lo largo de los años me han permitido avanzar en el conocimiento de las prácticas artísticas recientes. Aunque formaré una lista incompleta, deseo mencionar a Iwana Blazwick, Yve-Alain Bois, David Batchelor, Chris Burden, T. J. Clark, Stephen Eisenman, Briony Fer, Campbell Gray, Robert Haywood, David Mellor, Sandy Nairne, Molly Nesbit, el último Craig Owens, Dennis Parks, Alex Potts, Anne Rorimer, Martha Rosler, Lisa Tickner, Anne Wagner, Erica Wolf y Paul Wood. Tengo también una enorme deuda, por todo su interés y ayuda, con los artistas Michael Asher, Ross Bleckner, Dan Graham, Andrew Holmes, Martha Rosler, Sturtevant, Jeff Wall y Christopher Williams. Patrick Painter, administrador del patrimonio de Bas Jan Ader, atendió diligentemente todas mis consultas, y lo mismo hizo Jeri Hollister. Sheila Lee, de Yale University Press, me consiguió fotografías y permisos gracias a sus eficaces recursos y con su acostumbrado buen humor, y Gilliam Malpass, asesor editorial y diseñador, en quien durante años he depositado mi confianza, puso en este libro toda su competencia profesional y su compromiso personal.

No puedo cerrar este apartado de agradecimientos sin repetir los nombres de Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster y Sergel Guilbaut, junto a quienes he vivido los hechos y acontecimientos referidos en este libro. Y a estos nombres he de añadir el de Charles Harrison, que leyó todo el manuscrito sometiéndolo a su aguda crítica, que para mí fue valiosísima. William Wood también leyó el texto completo, sabiendo emplear su gran inteligencia e información para señalar las imprecisiones y los defectos de argumentación y estilo que en él había. Lo mismo hizo Catherine Phillips, quien además se puso, con su elocuencia habitual, en el lugar de los lectores a quienes más me interesaba llegar.

PERMISOS DE REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation,Nueva York. (FN 78.2514 T27): 1, 65 © Photo RMN: 3, 37; Öffentliche Kunstsammlung Basel, Marin Bühler: 4; Photograph © 1994, The Art Institute of Chicago. All rights reserved: 5; Cecil Beaton, cortesía de Sotheby's, Londres: 6; © 1995 Museum of Modern Art, Nueva York: 9; © 1995 The Andy Warhol Foundation, Inc. © ARS, NY y DACS, Londres, 1996: 10, 12, 13, 14, 15, 16; Robert Häuser (Mannheim): 11; cortesía de la Galerie Thaddaeus Ropae, París: 18, 19, 20; Fred Scruton: 21; cortesía de la Mary Boone Gallery, Nueva York, fotografía por Zindman/Fremont: 23; cortesía de Sherry Levine: 24; cortesía de la Anthony D'Offay Gallery: 25, 31; © ARS, NY y DACS, Londres, fotografía del Rheinisches Bildarchiv: 27; cortesía de Andrew Holmes: 29; Mary Boone Gallery, Nueva York: 33, 34, 35, 36; reimpresa con permiso de Joanna T. Steichen: 40; The Gordon Matta-Clark Trust: 41, 42, 43, 44, 45; cortesía de Michael Asher: 47, 48, 69, 70; fotografía por Rusty Culp © Michael Asher y The Art Institute of Chicago: 49; cortesía de la Pace Gallery © ARS, NY y DACS, Londres, 1996: 51, 52; cortesía de Jeff Wall: 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 63, 64; cortesía de Christie's, Londres: 58; cortesía de la Rhona Hoffman Gallery: 71; cortesía de Christopher Williams y la Luhring Augustine Gallery, Nueva York: 72, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 88, 90, 91; cortesía de Jay Gourney Modern Art, Nueva York: 77; cortesía de Martha Rosler: 78; cortesía de la John Weber Gallery, Nueva York: 79 (fotografía por Hans Haacke), 80; fotografías por John Riddy: 84, 85; cortesía de Patrick Painter Editions Inc.: 86, 87 (fotografía por Paul Andriesse).

ÍNDICE DE NOMBRES

Índice